

CHAPITRE III

LA TECHNIQUE DU TEMPS

Pierre-Louis Rey note que « l'utilisation du temps par le romancier et les possibilités diverses d'ordre et de rythme offertes au lecteur semblent bien caractériser en premier lieu le genre romanesque par rapport à d'autres formes narratives. »¹ A la lumière de cette remarque perspicace, le présent chapitre s'attache à mettre en valeur la technique du temps qui constitue un des traits caractéristiques des deux romans étudiés. Avant d'aborder l'analyse des textes, il semble indispensable d'élucider quelques notions théoriques dont nous aurons besoin au cours de notre étude. Gérard Genette établit la distinction entre l'histoire, le récit et la narration. Il propose les définitions suivantes.

L'histoire désigne « le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle). »

Le récit, « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même ».

La narration, « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. »²

Gérard Genette souligne qu'il existe les relations entre le récit (signifiant ou énoncé narratif) et l'histoire (signifié ou contenu narratif) et la narration (l'acte producteur).

Histoire et narration n'existe donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi, il ne

¹Pierre-Louis Rey, *Le roman* (Paris : Hachette, 1992), p. 125.

²Gérard Genette, *Figure III* (Paris : Editions du Seuil, 1972), p. 72.

serait pas narratif (...), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi (...) il ne serait pas en lui-même discours.³

En ce qui concerne l'étude du temps, Genette distingue le temps de l'histoire et le temps du récit. Le temps de l'histoire désigne le temps de l'univers représenté, ou la diégèse pour reprendre la terminologie de Genette.⁴ Comme le texte narratif, le récit n'est qu'« un espace de signes écrits, le temps du récit n'existe pas réellement : il n'est qu'un 'pseudo-temps' »⁵ (ou faux temps) qui représente le temps de l'histoire racontée.

Genette accorde une importance capitale à la dualité entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Leurs rapports peuvent être envisagés sous trois aspects : ordre, durée et fréquence. A partir des précisions théoriques apportées par Genette, notre étude se concentrera sur les relations entre les deux instances temporelles, temps du récit et temps de l'histoire dans les deux romans choisis dans le but de mettre en relief l'originalité de leur temporalité narrative.

En premier lieu, nous tâchons de faire une mise au point théorique sur le rapport entre l'emploi des temps verbaux et les modes narratifs afin de fournir les notions de base nécessaires à notre analyse des textes. Ensuite, notre étude, centrée sur les discordances entre le temps de l'histoire et le temps du récit, envisagera respectivement l'analyse des rapports d'ordre, de fréquence et de durée.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*

⁵ David Fontaine, *La Poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires* (Paris : Editions Nathan, 1993), p. 43.

3.1 Les rapports entre l'emploi des temps verbaux et les modes narratifs

3.1.1 Les modes narratifs

Gérard Genette distingue deux questions fondamentales : Qui raconte ? Qui voit ?⁶ La première question concerne la notion de la voix narrative. Quand le narrateur est absent à l'histoire, on parle du narrateur **non représenté** ou **narrateur hétérodiégétique**⁷. Quand le narrateur est un personnage de l'histoire, il est alors question de narrateur représenté ou **narrateur homodiégétique**⁸. Dans le cas où le narrateur raconte sa propre histoire, il est baptisé **le narrateur autodiégétique**.⁹ Quand le récit est narré par un narrateur non représenté, il est généralement écrit à la troisième personne. Quand il est conduit par un narrateur représenté (ou narrateur-personnage), il est généralement écrit à la première personne.

La perspective narrative (en d'autres termes : point de vue, vision romanesque, ou focalisation) renvoie aux différents types de perception dans le récit. Métaphoriquement, il s'agit de point d'optique (ou foyer narratif) où se place le narrateur pour raconter son histoire. Gérard Genette distingue trois types de focalisation.

Le récit non focalisé (ou **focalisation zéro**), il est ainsi baptisé du fait que le narrateur ne se focalise sur aucun des personnages. C'est le récit où le narrateur « en dit plus que n'en sait aucun des personnages »¹⁰. Dans ce cas, on parle du narrateur omniscient.

⁶ Gérard Genette, *Figure III*, p. 203.

⁷ J.L. Dumortier et Fr. Plazanet, *Pour lire le récit* (Bruxelles : Editions A. De Boeck, 1985), p. 111.

⁸ *Ibid.*

⁹ Gérard Genette, *Figure III*, p. 253.

¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

Le récit à focalisation interne correspond au récit où le narrateur « ne dit que ce que sait tel personnage »¹¹. Dans ce type de narration, le narrateur s'identifie à un personnage et les événements racontés passent par le regard subjectif du personnage. R. Bourneuf et R. Ouellet expliquent que « c'est avec lui que nous voyons les autres protagonistes. C'est avec lui que nous vivons les événements racontés. »¹²

Le récit à focalisation externe, c'est le récit où tout est perçu de l'extérieur d'une manière neutre ou objective. Le narrateur en sait moins que le personnage. Il se borne à décrire un comportement perçu de l'extérieur sans connaître le sentiment du personnage.

3.1.2 L'emploi des temps verbaux

Nous constatons qu'il existe un rapport étroit entre l'emploi des temps verbaux et le mode narratif dans les deux romans. Pour aborder efficacement ce sujet, nous renvoyons à la théorie de Benveniste qui établit la distinction entre le discours et le récit. Nous citons la définition des deux concepts proposée par Dominique Maingueneau.

Relève du « discours » toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE-TU/ ICI/ MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage. « Le récit » en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociation de la situation d'énonciation.¹³

¹¹ *Ibid.*

¹² Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman* (Paris : Presses Universitaires de France, 1975), p. 85.

¹³ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (Paris : Bordas, 1986), p. 33.

Maingueneau explique que le temps de base du discours est le présent autour duquel s'ajoute le passé composé et le futur simple, qui se réfèrent au présent de l'énonciation. Le passé composé est employé pour marquer le moment antérieur par rapport au moment où le narrateur raconte. Le futur simple indique le moment postérieur au moment de la narration. Examinons des exemples tirés des deux romans.

- L'emploi du passé composé par rapport au présent :

Oui, il [Grève] **a connu** les gens dont je lui **cite** les nom... Oui, ce petit monde fréquentait l'auberge, il y a bien longtemps. Maud Gallas, Sylviane Quimphe... il **se demande** ce qu'elles **ont pu** devenir... (*BC*, p.179. C'est nous qui soulignons.)

- L'emploi du futur simple par rapport au présent :

Vous **tournez** à gauche et ce qui vous **étonnera** ce **sera** le silence et le vide de cette partie de la rue Cambacérès. (*RBO*, p. 107. C'est nous qui soulignons.)

Par opposition au discours, le récit concerne les événements passés. Le temps de base du récit est ainsi le passé simple. Patrick Charandeu explique la valeur du passé simple :

Il exprime une position d'antériorité par rapport au moment de l'acte d'énonciation, le processus étant perçu de façon ponctuelle, cette position engendre une valeur fondamentale.

- Le « passé révolu » : le processus, réalisé, est complètement coupé du présent actuel.¹⁴

Avec sa valeur ponctuelle, le passé simple est propice à l'enchaînement narratif, et par là nous sommes invités à entrer dans le monde raconté. Roland Barthes fait éloge du passé simple :

Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit. C'est pour cela qu'il est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; il est le temps facile des cosmogénies, des mythes, des Histoires et des Roman.¹⁵

Le passé simple est généralement employé dans le récit à la troisième personne. Cependant, il arrive que le passé simple s'utilise dans le récit à la première personne, c'est le cas de nos deux romans narrés à la première personne. Le narrateur des *Boulevards de ceinture*, nous raconte sa quête du père qui se termine par un échec. Le narrateur de *Rue des boutiques obscures* relate son enquête quasi policière sur sa vie passée dans l'intention de connaître sa véritable identité. Notons que dans les deux romans, le narrateur autodiégétique qui dit « je » raconte sa propre

¹⁴ Patrick Charondeau, *Grammaire du sens et de l'expression* (Paris : Hachette, 1992), p. 460.

¹⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris : Editions du Seuil, 1972), p. 26.

histoire. Dans le cadre de notre étude, il serait utile de traiter les rapports entre l'utilisation du pronom « je » et les temps verbaux.

3.1.3 Le « je » du narrateur et le « je » du personnage

Lorsque le narrateur raconte sa vie à la première personne, il est important de noter que l'utilisation du « je » opère sur deux registres : le je racontant et le je raconté.

Le je racontant (le je du narrateur) se rapporte à la situation d'énonciation. Notons qu'il relève du discours dont le temps de base est le présent. Dans l'exemple suivant, le je s'interprète comme marque du discours du narrateur :

Je ferme les yeux. Le bar du Clos-Foucré et le salon colonial de la « Villa Mektoub ». Après tant d'années les meubles sont couverts de poussière. Une odeur de moisi **me** prend à la gorge (BC, p. 134. C'est nous qui soulignons.)

Le je raconté (je du personnage) possède un aspect opposé. Notons d'abord qu'il se situe au niveau de l'énoncé. Ce type de je désigne un personnage du récit. Dominique Maingueneau explique que le je du personnage « n'est pas un embrayeur véritable, celui du « discours » qui est indissociable d'un Tu et de l'Ici-Maintenant, mais seulement la désignation d'un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur. »¹⁶

Examinons un exemple intéressant.

¹⁶ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 41.

Je pris place sur le canapé à ramages. Il **s’assit** à côté de **moi**... **Je sortis** de la poche de **ma** veste le magazine de modes et lui **désignai** la couverture, où l’on voyait Denise (*RBO*, p. 140. C’est nous qui soulignons.)

Dans l’exemple cité, le je s’interprète comme personnage de l’histoire racontée. L’utilisation du je et le passé simple impliquent qu’il s’agit du récit où il n’y a pas d’interlocution, c’est-à-dire que le je n’implique pas le tu (interlocuteur) comme dans le cas du discours. Puisque le je du narrateur et le je du personnage désignent le même individu sur le plan référentiel, on peut donc glisser du niveau de l’énonciation à celui de l’énoncé avec souplesse. Le je du narrateur devient le je du personnage ou inversement. Le choix du type de je détermine l’emploi des temps verbaux. Le je du narrateur se combine avec le présent de l’indicatif. Lorsqu’il raconte les événements passés, il recourt au passé composé mis en liaison avec le présent de l’énonciation. Le je du personnage utilise le passé simple, considéré comme temps du récit.

Le changement de registre du je entraîne souvent le changement de niveaux temporels. Dans les deux romans, le je du narrateur se réfère au moment de la narration tandis que le je du personnage renvoie à un passé révolu. Nous remarquons que le récit est en grande partie narré au présent. Nous avons relevé de nombreux indices permettant de repérer la présence du narrateur dans le récit.

3.1.3.1 Les déictiques de personne

A la lumière de la théorie de Benveniste, Dominique Maingueneau explique que « seule les pronoms personnels de la première et la

deuxième personnes sont considérés comme véritables personnes de dialogue. »¹⁷ « Je » (le locuteur) implique toujours « tu » (l'interlocuteur). Ils participent donc à l'énonciation. En revanche, le pronom personnel de la troisième personne « il », absent de dialogue de l'énonciation, est baptisé non-personne¹⁸. Il ne fait donc pas référence à la situation de l'énonciation. De cette manière, le couple je-tu est la marque de la présence du narrateur dans le récit. Les pronoms je-tu renvoient également à leurs variantes me-te, moi-toi, nous-vous et mon-votre. Examinons quelques exemples tirés des deux romans.

- Le pronom « je » :

Je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si **je** ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait (*BC*, pp. 64- 65. C'est nous qui soulignons.)

- Le pronom « nous » :

Murraille tient un verre à la main. Mon père aussi. N'**oublions** pas la cigarette qui pend des lèvres de Murraille (*BC*, p. 13. C'est nous qui soulignons.)

Dans l'exemple cité, la forme impérative à la première personne (oublions) implique **je** et **vous** (forme de politesse de tu). Dans ce texte, le narrateur s'adresse au lecteur pour le prendre à témoin.

- Le pronom « vous » :

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ *Ibid.*

Des groupes compacts de cinq, de dix personnes se pressent dans le salon du fond, s'interpellent et le vacarme de leur conversation **vous** oppresse encore plus que la chaleur moite du dehors (*RBO*, p. 198. C'est nous qui soulignons.)

Dans l'exemple ci-dessus, notons l'emploi particulier du pronom « **vous** ». Selon Maingueneau, le narrateur utilise le pronom **vous** conçu comme un datif éthique¹⁹, pour prendre le lecteur à témoin.

3.1.3.2 Les déictiques temporels

Nous avons montré que le présent de l'indicatif et son paradigme (passé composé, futur simple) renvoient à l'instance de l'énonciation et par là, ils permettent de repérer la présence du narrateur. Les indications temporelles comme **maintenant**, **aujourd'hui**, **hier**, **demain**, constituent également le repérage déictique. Voici quelques exemples relevés dans les deux romans à titre d'illustration.

Ensuite l'avenue New-York que j'ai longée l'autre soir en compagnie de Waldo Blunt et **maintenant** je comprends pourquoi j'ai ressenti un pincement au cœur (*RBO*, p. 168. C'est nous qui soulignons.)

Aujourd'hui ces gens ont disparu ou bien on les a fusillés. Je suppose qu'ils n'intéressent plus personne. Est-ce ma faute si je reste prisonnier de mes souvenirs ? (*BC*, pp.162- 163. C'est nous qui soulignons.)

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

3.1.3.3 Les déictiques spatiaux

L'emploi de l'adverbe **ici** ne peut avoir une valeur déictique que par rapport au lieu où le narrateur raconte :

J'ai **ici**, dans une mince serviette, toutes les photos de la cérémonie et mille fois je les ai regardées jusqu'à ce que mes yeux se voilent de fatigue et de larmes (*BC*, p. 157. C'est nous qui soulignons.)

Dans l'exemple cité, le déictique **ici** se réfère à l'énonciateur (le narrateur), et au moment où ce dernier parle.

3.2 L'ordre narratif

L'ordre narratif concerne les rapports entre l'enchaînement des événements dans l'histoire racontée et l'organisation de la succession narrative. Les discordances entre les deux ordres du temps sont appelées **anachronies** selon la théorie de Genette.²⁰ Il existe deux types d'anachronies narratives.

Analepses (ou rétropections) « qui consistent à raconter ou à évoquer après coup un événement antérieur »²¹.

Prolepses (ou anticipations) « qui consistent à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur »²².

Yves Reuter précise que les deux types d'anachronies peuvent être objectives (certaines), ou subjectives (incertaines)²³.

²⁰ Gérard Genette, *Figure III*, p. 79.

²¹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman* (Paris : Bordas, 1991), p. 80.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

Dans les deux romans étudiés, nous avons été frappés par la prédominance des analepses où le narrateur raconte d'une manière complexe et originale sa vie passée. Notre étude se propose donc d'analyser la structure temporelle des *Boulevards de ceintures* et de *Rue des boutiques obscures* respectivement afin de faire ressortir les traits caractéristiques des deux romans.

3.2.1 La structure temporelle des *Boulevards de ceinture*

3.2.1.1 La superposition temporelle

Rappelons que ce roman est écrit à la première personne. Le narrateur Serge Alexandre évoque ses expériences douloureusement vécues pendant la période de l'Occupation au cours de laquelle il a entrepris la recherche de son père énigmatique. L'évocation du passé du narrateur s'opère par le moyen des souvenirs. Nous avons relevé un nombre considérable de mots comme souvenir, mémoire, se souvenir, se rappeler. Voici quelques exemples intéressants.

(...), et je **me souviens**, si je ferme les yeux, qu'une vieille dame en tablier blanc nous a annoncé que le dîner était servi. (*BC*, p. 48. C'est nous qui soulignons.)

Ce quartier de Montsouris **m'a rappelé** les soirs que nous passions dans la maison de rendez-vous, avenue Reille. (*BC*, p. 174. C'est nous qui soulignons.)

Bien des années ont passé, mais les visages, les gestes, les inflexions de voix restent gravés dans **ma mémoire**. (*BC*, p. 155. C'est nous qui soulignons.)

Contemplant une vieille photographie découverte dans un bar, le narrateur Serge Alexandre remonte le cours du temps pour revivre sa quête du père dans un milieu de journalistes collaborateurs. Il faut noter que ce roman possède différents niveaux narratifs, c'est-à-dire plusieurs récits s'emboîtant les uns dans les autres. Genette établit la définition des niveaux narratifs : « (...), tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. »²⁴

Dans ce sens, la contemplation d'une vieille photo peut être considérée comme le récit primaire.²⁵ Les souvenirs évoqués par le narrateur sont les récits seconds. Nous constatons d'une part que le changement de niveau narratif est assumé uniquement par le je du narrateur tout au long du roman. D'autre part, le changement du niveau narratif correspond au changement de niveaux temporels. Il en résulte la superposition de couches temporelles qui contribue à créer l'originalité des *Boulevards de ceinture*. Il serait utile d'analyser ces différentes couches temporelles savamment construites.

- Le récit primaire narré au présent.

Le récit primaire des *Boulevards de ceinture* se situe dans l'année 1974 où le narrateur Serge Alexandre est revenu à Seine-et-Marne, lieu de drame. Dans le bar du Clos-Foucré qu'il avait fréquenté lors de la quête du père, il a retrouvé le barman Grève. A l'ouverture du roman, Grève montre au narrateur Serge Alexandre une vieille photo de ses anciens clients.

²⁴ Gérard Genette, *Figure III*, p. 238.

²⁵ Le récit primaire (ou le récit premier) et le récit second sont les termes proposés par Genette dans *Figure III*, p. 90.

Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière doucement (*BC*, p. 14).

Inspiré par cette photo, le narrateur s'enfonce dans les souvenirs d'un monde révolu qui le hante. D'une manière cyclique, la fin du roman rejoint le début dans la mesure où le lecteur retrouve le narrateur Serge Alexandre toujours absorbé dans la contemplation de cette photo. Sur le plan narratif, la photo sert donc d'un point de repère permettant de situer le récit primaire dans le présent. On ne s'étonne pas que la description de la photo insérée à la première page soit reprise à la fin du roman. Il serait intéressant de comparer les deux passages descriptifs. Voici la description assumée par le narrateur à l'ouverture du roman.

Le plus gros des trois, c'est mon père. Murraille est penché vers lui comme pour lui dire quelque chose à voix basse. **Marcheret**, debout à l'arrière-plan, esquisse un sourire, **le torse légèrement bombé**, les mains aux revers du veston. (...) **Murraille paraît grand et mince** mais le bas de son visage est empaté (...). **Les fauteuils qu'occupent Murraille et mon père sont de cuir, certainement.** Il y a un vague reflet sur le dossier justement de l'endroit où s'écrase la main gauche de Murraille. (...) à bien observer ces trois hommes et la silhouette floue de Maud Gallas, on pensera que cette scène se déroule très loin dans le passé. (*BC*, pp. 13-14. C'est nous qui soulignons.)

Le second texte situé dans l'épilogue reproduit les paroles de Grève qui décrit la photo.

Il [Grève] a même conservé une photo. Tenez, **le grand mince, là, c'est Murraille**. Un directeur de journal. Fusillé. **L'autre, derrière qui bombe le torse** et tient une orchidée entre pouce et index : **Guy de Marcheret** qu'on appelait Monsieur le Comte. (...) **Le plus gros, assis sur le fauteuil, devant eux**, a disparu un beau jour, « Baron » de quelque chose. » (BC, p. 179. C'est nous qui soulignons.)

Les deux textes descriptifs présentent les mêmes personnages (Marcheret, Murraille et le père du narrateur) et les mêmes détails : les traits physiques des personnages, par exemple, le père du narrateur est le plus gros, Murraille est grand et mince. Remarquons également que les fauteuils décrits minutieusement dans le premier texte, sont retrouvés dans le second texte. La répétition de ces éléments permet d'identifier la photo représentée dans l'épilogue, et par conséquent d'assumer explicitement la continuité du temps présent qui constitue la première couche temporelle du récit.

- Les récits seconds narrés au passé

Dans *Les Boulevards de ceinture*, les différents niveaux narratifs correspondent aux différentes époques vécues par le narrateur Serge Alexandre. A mesure que les récits de souvenir s'enchâssent les uns dans les autres, le narrateur remonte au temps plus éloigné. Nous distinguons quatre principales couches temporelles qui forment la vie passée du narrateur :

- La période de 1944
- La période de 1934-1944
- La période de 1934

- La période de l'enfance et l'adolescence du narrateur

L'ordre chronologique dans les récits seconds

Si le fil du récit primaire est interrompu par l'évocation des souvenirs sous forme de récits seconds, il faut noter que chacun des récits seconds adopte l'ordre chronologique. Il serait donc utile d'examiner la structure linéaire de ces récits.

A. La quête du père en 1944

L'évocation de cette période constitue le récit principal du roman. Le lecteur peut suivre en grande partie la succession des événements racontés. En juillet 1944, le narrateur Serge Alexandre part à la recherche de son père disparu depuis dix ans. Il découvre que ce dernier passe régulièrement le weekend à Seine-et-Marne en compagnie d'un groupe de collaborateurs dont il fait partie. Le narrateur se fait adopter par ce milieu interlope dans le désir d'atteindre son père. Avec le narrateur, nous observons les comportements de ces gens louches et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Le narrateur se rapproche de son père lentement car ce dernier manifeste sa méfiance, et surtout son indifférence à l'égard d'un nouvel ami qu'est le narrateur. Enfin, arrive le mariage de Guy de Marcheret, un membre de ce groupe, qui a été annoncé dès le début du récit. Au cours de la soirée de la noce, le narrateur, poussé par sa haine contre les collaborateurs, a assassiné Lestandi, un journaliste antisémite. A la suite de cet acte, le narrateur et son père partagent un même destin, celui de Juif traqué. Ils se décident à fuir ensemble, mais ils sont arrêtés dans la scène finale.

B. La première rencontre entre le narrateur et son père en 1934

Le récit de cette période interrompt le cours du récit principal. Le narrateur relate les événements dans l'ordre chronologique généralement respecté. A l'âge de dix-sept ans, le narrateur rencontre son père pour la première fois. Ce dernier vient chercher son fils bachelier à Bordeaux. Le père et le fils partent à Paris pour rétablir leur lien familial longtemps négligé. Le narrateur raconte cette période quasi heureuse, partagée avec son père. C'est pour la première fois qu'il croit se rapprocher de cet homme mystérieux. Le jeune Serge Alexandre accepte de participer au trafic de son père. A ses yeux, leurs promenades nocturnes dans les rues désertes de Paris représentent de rares moments de tendresse qu'il ait connus. Le lien paternel est déplorablement rompu lorsque le jeune Serge Alexandre accuse son père d'avoir tenté de le pousser sous le métro. Devant l'accusation de son fils, cet homme reste toujours sans réponse et l'abandonne encore une fois.

C. La période de 1934-1944

Inséré dans le récit principal, le récit linéaire de cette période nous renseigne dans l'ordre chronologique comment le jeune Serge Alexandre se débrouille pendant dix ans pour survivre après le départ de son père. Il a exercé divers métiers et il s'est même introduit dans la Police qui l'a séduit par sa grande puissance. Il finit par se retrouver au chômage et devenir apatride comme son père, ayant perdu sa carte d'identité.

D. L'enfance et l'adolescence du narrateur

A la différence des autres récits seconds, la localisation temporelle de cette période reste incertaine. Ce récit a rompu le fil du récit de la période de 1934 qui, à son tour, reprend son cours rapidement. Le

narrateur évoque en quelques lignes son enfance abandonnée par le père. Cet homme l'a confié à une dame sans jamais revenir le voir.

- La réintégration des récits seconds

Genette insiste sur la façon dont le glissement d'un niveau narratif à l'autre peut se produire.

Le passage d'un niveau à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation.²⁶

Il est à noter que la règle des niveaux narratifs est généralement respectée dans *Les Boulevards de ceinture*. Nous avons relevé un nombre de textes qui assurent le passage d'une situation à l'autre. Examinons un exemple probant.

Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière, doucement. **Le soir tombe. Les fantômes sont entrés** comme d'habitude au bar du Clos-Foucré. Marcheret s'est installé sur un tabouret. Les deux autres ont préféré les fauteuils disposés près de la cheminé (BC, p. 14. C'est nous qui soulignons.)

Le texte ci-dessus introduit le lecteur dans le récit principal situé à un niveau supérieur à celui où s'inscrit le récit primaire. Le narrateur raconte rétrospectivement la recherche de son père dans un climat

²⁶ Gérard Genette, *Figure III*, p. 243.

fantastique et émouvant. Le terme « les fantômes » qui suggèrent métaphoriquement un monde révolu, est associé au groupe de collaborateurs qui fréquentait le bar du Clos-Foucré.

Lisons un autre texte qui sert de transition pour nous introduire dans l'époque où le narrateur rencontre son père pour la première fois. Remarquons que l'utilisation d'un blanc typographique sert à marquer la différence de niveaux narratifs.

Murraille, Marcheret, Maud Gallas, Sylviane Quimphe... Ce n'est pas de gaieté de cœur que je donne leur pedigree... Je me penche sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. Je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai.

C'est à dix-sept ans que je l'ai rencontré pour la première fois. (*BC*, p. 76)

Lorsque le narrateur veut insérer le récit de son enfance, il nous fait prendre connaissance d'un autre niveau narratif par le texte suivant.

Si je fouille plus loin dans mes souvenirs, que vois-je ? Une dame aux cheveux gris à laquelle il m'avait confié. (*BC*, p. 77)

Il serait intéressant de noter que le glissement dans l'époque 1934-1944 se fait oralement par une question posée par le père du narrateur au cours de leur conversation.

« --Et vous, monsieur Alexandre, qu'est-ce que vous faites, dans la vie ?

Que vous répondre ? Ma vie ? Aussi ballotée que la vôtre, « papa ». Dix-huit mois dans la Sarthe en qualité de pion, comme je vous le disais. » (BC, p. 147)

3.2.1.2 L'interférence entre le présent et le passé

Dans *Les Boulevards de ceinture*, la narration oscille constamment entre le moment présent et le monde des souvenirs. Le passé fait souvent interruption dans le présent. Examinons le texte suivant :

Il **ébaucha** un sourire qu'était plutôt un tremblement de lèvres comme s'il craignait de recevoir un coup, et j'**ai eu** pitié de lui. (BC, p. 63. C'est nous qui soulignons.)

Dans ce texte, le narrateur Serge Alexandre qui se désigne comme 'je' observe son père. L'emploi du passé simple « ébaucha » implique un monde révolu, lointain dans lequel se trouvent les personnages, le père et le fils. Avec le passé simple, la description du père prend un caractère objectif. Le glissement du passé simple au passé composé renvoie au moment de narration, à partir duquel le je du narrateur exprime rétrospectivement son sentiment à l'égard de son père. Considérons le texte suivant mérite d'être analysé attentivement.

Sur la photographie pâlie, un individu d'âge mûr fait face à un jeune homme dont on ne distingue plus les traits. J'ai levé la tête. Il se tenait debout devant moi : je ne l'avais pas entendu venir au fond des années « troubles ». Il a jeté un coup d'œil sur la

rubrique « Quoi de neuf ? » pour savoir ce qui retenait mon attention. (BC, p. 37)

Dans le texte cité, le narrateur Serge Alexandre contemple une vieille photographie « pâlie » sur laquelle figure un personnage nommé Murraille (**un individu d'âge mûr**) et un jeune homme qui aurait été le narrateur lui-même à l'époque où il fréquentait le groupe de journalistes collaborateurs. Il existe un intervalle de trente ans entre le moment de narration et le passé évoqué. Notons cependant que le récit est au présent associé au passé composé. Pour élucider l'emploi du présent, nous renvoyons à l'ouvrage de Dorrit Cohn.

« Ce présent d'évocation », si je peux emprunter cette expression à Léo Spitzer, pour désigner le présent historique dans un contexte à la première personne, bien qu'il fasse logiquement référence à une expérience passée, crée momentanément l'illusion d'une coïncidence de deux niveaux temporels, « évoquant » littéralement le temps de l'histoire, de l'action, dans le temps de la narration.²⁷

Avec cette valeur spécifique, le présent est donc utilisé pour rendre compte des pensées intimes du narrateur sous forme de monologue intérieur dans le récit à la première personne. Nous traiterons cette question d'une manière détaillée ultérieurement. Dans le texte examiné se réalise le passage imperceptible du présent au passé. On note d'abord que l'emploi des verbes au présent (**fait face, distingue**) situe l'action au moment de narration. Avec la phrase **je ne l'avais pas entendu venir au**

²⁷ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure* (Paris : Editions du Seuil, 1981), p. 225.

fond des années « troubles », le passé est réintégré au présent. Le narrateur revit ses expériences passées assumées par les verbes au passé composé (**j'ai levé, Il a jeté**) en liaison de moment de narration.

Le texte suivant met en relief l'oscillation entre le présent et le passé sur le plan symbolique et psychologique :

La lumière s'affaiblit. Baisse de courant ? Ils demeurent prostrés et silencieux dans la pénombre qui les ronge. De nouveau cette impression de regarder une vieille photographie, jusqu'au moment où Marcheret se lève, mais de façon si brutale qu'il bute parfois contre la table. Alors, tout recommence. Le lustre et les appliques retrouvent leur éclat. Plus une ombre. Plus de flou. (*BC*, p. 20)

Dans le texte cité, l'opposition entre le passé et le présent est suggérée symboliquement d'un côté par les motifs de la lumière et de l'ombre (*lumière, lustre, éclat / pénombre, ombre*), d'autre par les motifs du mouvement et de l'immobilité (*se levé, bute / prostré, cette impression de regarder une vieille photographie*). Probablement fatigué par une grande distance qui le sépare de cette époque révolue, le narrateur s'éloigne du monde des souvenirs provisoirement. Ensuite, il s'y retrouve de nouveau.

3.2.2 La structure temporelle de *Rue des boutiques obscures*

Frappé d'amnésie depuis dix ans, le narrateur Guy Roland se décide à entreprendre une enquête sur sa vie passée à la suite de la fermeture de l'agence de la police privée dont il est employé. Du point de vue narratif, l'amnésie du héros et la retraite de son patron Hutte sont les moyens importants qui rendent possible le récit de la quête de soi dans

Rue des boutiques obscures. Ce roman à la première personne possède principalement deux niveaux narratifs qui correspondent à deux couches temporelles : la première se situe autour de l'année 1965 au cours de laquelle Guy Roland effectue une enquête sur son existence oubliée. La deuxième couche temporelle concerne la période de 1943-1965, période conçue comme un trou temporel autour duquel s'organise la narration.

L'enquête de Guy Roland en 1965 peut être considérée comme le récit primaire. En revanche, les récits rétrospectifs des années 1943-1965 sont les récits emboîtés ou les récits seconds. A partir de cette notion préliminaire, notre étude se propose d'examiner la structure temporelle de *Rue des boutiques obscures*.

3.2.2.1 L'ordre chronologique dans le récit primaire

Cette présente étude envisage de mettre en valeur la structure linéaire du récit primaire. Il semble que l'auteur de *Rue des boutiques obscures* a délibérément attribué à son protagoniste le métier de détective privé. Il en résulte que sa quête de soi prend forme d'enquête policière d'une manière vraisemblable.

En outre, cette enquête est censée partir de zéro, du fait que le narrateur Guy Roland, atteint d'amnésie, ne sait rien de sa vie antérieure : « Je suis rien. Rien qu'une silhouette claire » (*RBO*, p. 11). Le récit de l'enquête de Guy Roland progresse rigoureusement dans l'ordre chronologique, sans jamais faire le retour en arrière ni l'anticipation.

Dans ce sens, on peut dire que l'ordre du récit coïncide avec l'ordre de l'histoire. Il serait utile de retracer la chronologie de l'enquête du narrateur Guy Roland pour mieux voir son développement linéaire.

A la fin de l'automne 1964, l'enquête du narrateur Guy Roland débute par l'interrogation de deux anciens barmen de l'hôtel Castille,

Sonachitzé et Heurteur. Ces deux hommes trouvent que Guy Roland ressemble à un client qui fréquentait l'hôtel Castille à l'époque où ils y travaillaient. Ensuite, le narrateur Guy Roland interroge Stioppa de Djagoriev, un vieux réfugié russe qui aurait connu l'homme mentionné par les deux barmen. Parmi les photographies montrées par Stioppa de Djagoriev, le narrateur Guy Roland s'intéresse à celle d'une jeune femme appelée Gay Orlow car il trouve que l'homme brun placé à côté d'elle lui ressemble. Serait peut-être lui-même jadis ?

En octobre 1965, le narrateur Guy Roland se renseigne auprès de Waldo Blunt, un pianiste américain et premier mari de Gay Orlow. Cet homme parle d'un Français nommé Howard de Luz, avec qui son ex-épouse aurait parti en France. Le narrateur associe Howard de Luz à l'homme brun qui lui ressemble. Le narrateur suit donc les traces de Howard de Luz. D'abord, il questionne Claude Howard de Luz, un cousin de Freddie Howard de Luz, dit Freddie, plus tard, il se rend à Valbreuse, pays natal de ce dernier. L'ancien jardinier de Freddie, lui affirme que l'homme brun sur la photo de Gay Orlow n'est pas Freddie, mais son ami américain du Sud nommé Pedro. Le narrateur Guy Roland reconnaît son erreur : « Voilà c'était clair, je ne m'appelais pas Freddie Howard de Luz. » (*RBO*, p. 92). A partir de ce constat, le narrateur Guy Roland change de piste. Il se tourne vers le dénommé Pedro McEvoy. Incapable de repérer les traces de cet homme après 1943, le narrateur se renseigne sur l'existence de Denise Coudreuse, épouse de Pedro McEvoy.

En automne 1965, le narrateur obtient respectivement des renseignements de trois témoins. Le premier, c'est Hélène Pilgram, une amie intime de Denise Coudreuse, qui lui a prêté pendant quelques mois son appartement du 10 bis rue Cambacérès. Le deuxième témoin, c'est le patron du café à la quai d'Austerlitz, qui a connu les Coudreuse. Le

troisième témoin est le photographe Jean-Michel Mansoure, qui a pris la photo de Denise.

En novembre 1965, le narrateur Guy Roland rencontre par hasard un jockey anglais nommé André Wildmer. Le narrateur interroge cet homme qui se présente à lui comme ami de Pedro McEvoy. Ayant appris de Wildmer que Pedro McEvoy n'est qu'un nom d'emprunt, le narrateur se rend au collège de Luiza et d'Albany, ancienne école de Freddie et de Pedro afin de rechercher des documents susceptibles de révéler le vrai nom de Pedro. Mais on lui apprend que toutes les archives du collège ont été brûlées. Le narrateur accroche son dernier espoir à Freddie, ami d'enfance de Pedro, le seul témoin qui puisse connaître la vraie identité de ce dernier.

A la fin de l'année 1965, le narrateur fait un long voyage jusqu'à l'île du Pacifique et ensuite se fait conduire à une île perdue pour voir Freddie. Il a appris que ce dernier a disparu il y a quinze jours dans la mer. La quête de l'identité du narrateur Guy Roland est ainsi vouée à l'échec.

3.2.2.2 Le temps fragmenté dans les récits seconds

En ce qui concerne les récits rétrospectifs ou les analepses dans *Rue des boutiques obscures*, la distorsion temporelle entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit est frappante dans la mesure où la reconstitution du passé se réalise d'une manière décousue et fragmentaire. Le narrateur Guy Roland rassemble patiemment par le moyen du puzzle des bribes du passé, sans jamais parvenir à combler des trous temporels. Les analepses utilisées dans *Rue des boutiques obscures* se divisent en deux grands types : analepses objectives et analepses

subjectives, selon le rapport entre le narrateur Guy Roland (le narrateur principal) et l'histoire racontée.

- Les analepses objectives

L'utilisation des moyens divers permet au narrateur Guy Roland de retracer objectivement l'existence oubliée des individus qui l'ont intéressé. Ces récits rétrospectifs peuvent être considérés comme analepses objectives dans la mesure où elles renferment des informations relativement neutres et certaines. L'auteur utilise d'une manière originale diverses formes narratives.

A. Les Bottins et les annuaires

Le narrateur Guy Roland accorde une importance primordiale aux annuaires et aux bottins considérés comme un instrument précieux de l'enquête policière.

Hutte m'avait souvent dit qu'ils étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais. Et que ces Bottins et des annuaires constituaient la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage. (*RBO*, p. 12)

On voit que les annuaires et les bottins apportent au narrateur Guy Roland des renseignements clés, par exemple l'adresse de la famille Howard de Luz à Valbreuse (*RBO*, pp. 74-75), le mystérieux numéro de téléphone ANJou 15-28 appartient à 10 bis, rue Cambacérès le 8^e arrondissement, ancienne adresse de Denise Coudreuse. (*RBO*, p. 101)

B. La photographie

La photographie est une forme intéressante des récits emboîtés. Avec elle, l'histoire des personnages est subtilement insérée dans le roman. Examinons un exemple probant : l'histoire de Gay Orlow et de ses proches s'inscrit sur une photo d'une manière implicite. On peut considérer cette photo comme le point de départ de l'enquête du narrateur Guy Roland.

Au premier plan, un vieil homme, raide et souriant, assis sur un fauteuil. Derrière lui, une jeune femme blonde aux yeux très clairs. Tout autour, de petits groupes de gens dont la plupart étaient de dos. Et vers la gauche, le bras droit coupé par le bord de la photo, la main sur l'épaule de la jeune femme blonde, un homme très grand, en complet prince-de-galles, environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine. Je crois vraiment que c'était moi. (*RBO*, p. 44)

C. Les fiches d'identité établies par le détective

A partir des sources d'informations multiples et variées, l'histoire des personnages poursuivis par le détective est reconstruite d'une manière concise et neutre. Nous avons relevé plusieurs fiches d'identité, par exemple celle de Gay Orlow (*RBO*, pp. 53-54), de Denise Coudreuse (*RBO*, pp. 177-178), de Jimmy Pedro Stern (*RBO*, pp. 179-180). A titre d'illustration, lisons un extrait tiré de la fiche d'identité de Gay Orlow établie par un détective nommé Bernady.

Objet : Orlow, Galina, dite « Gay » Orlow.
 Née : à Moscou (Russie), en 1914 de Kyril Orlow et Irène Giogiadzé
 Nationalité : apatride (...)
 Mlle Orlow serait arrivé en France en 1936,
 venait des Etats-Unis (...)
 Mlle Orlow est décédée en 1950 en son domicile 25,
 avenue du Maréchal-Lyautey à Paris (16e)
 d'une dose trop forte de barbiturique.

(*RBO*, p. 54)

D. La lettre personnelle

Parmi quelques lettres insérées dans le roman, nous sommes attirés par une lettre de Denise écrite à son amie Hélène Pilgram lui annonçant qu'elle et Pedro se préparaient à passer la frontière française. Dans la même lettre, le lecteur découvre l'existence du dénommé Oleg de Wrédé, un individu louche qui aurait trahi le couple Denise et Pedro lors de leur passage de la frontière.

En attendant, je [Denise] te donne le numéro de téléphone de quelqu'un à Paris grâce auquel nous pouvons correspondre :
 OLEG DE WRÉDÉ AUTEUIL 54-73. (*RBO*, p. 120)

Notons que c'est au moyen de la lettre que l'histoire d'Oleg de Wrédé est narrée. La lettre de Madame E. Kahan adressée au narrateur Guy Roland évoque un souvenir désagréable de cet homme qu'elle a rencontré deux fois, en 1937 et dans la période 1941-1942.

Il [Oleg de Wrédé] m'a dit qu'il avait été prisonnier et qu'un haut officier allemand s'occupait de lui... Il m'a annoncé qu'il rentrait à Paris, « pour travailler avec les Allemands. » A quoi ? ai-je demandé. « A leur vendre des voitures. » (*RBO*, p. 207)

E. Un extrait de l'acte de naissance

Il faut noter que l'histoire du personnage est racontée d'une manière inattendue par le biais d'un document administratif. Ici le lecteur apprend partiellement l'histoire de Denise Coudreuse à travers des informations fournies par son acte de naissance.

<p>République française Préfecture du département de la Seine Extrait des minutes des actes de naissance du XIII^e arrondissement de Paris Année 1917 Le 21 décembre mille neuf cent dix-sept A quinze heures est née, quai d'Austerlitz 19, Denise Coudreuse (...) Mariée le 3 avril 1939 à Paris (XVII^e), à Jimmy Pedro Stern. Pour extrait conforme Paris—le seize juin 1939</p>
--

(*RBO*, p. 118)

F. La coupure de journal

L'auteur de *Rue des boutiques obscures* se sert subtilement des coupures de journal pour raconter la vie de ses personnages. Nous avons trouvé deux annonces intéressantes dont la première fait savoir le service

funèbre auquel Stioppa de Djagoriew participera (*RBO*, p. 26) ; la deuxième annonce concerne la vente aux enchères publiques des biens de Howard de Luz.

<p style="text-align: center;">SÉQUESTRE HOWARD DE LUZ Vente aux enchères publiques A la requête de l'Administration des Domaines à Valbreuse (Orne) Château Saint-Lazare (...)</p>
--

(*RBO*, p. 100)

G. La couverture du magazine de mode

Cette forme narrative reproduit d'une manière originale une tranche de vie du personnage. Ici, le lecteur apprend que Denise Coudreuse travaillait comme mannequin.

H. Le récit des témoins

Ce type de récit occupe une place importante dans la narration. Nous constatons d'une part un nombre relevé de témoins interrogés par le narrateur Guy Roland. D'autre part, ils apparaissent sur scène de sorte que l'on puisse écouter directement leurs témoignages. Il serait intéressant de regrouper ces témoins autour de quatre figures principales : Gay Orlow, Freddie, Denise Coudreuse et Pedro McEvoy.

Gay Orlow

Le portrait de Gay Orlow se dessine à partir des témoignages de deux personnages, Stioppa de Djagoriew et Waldo Blunt. Le premier

parle de l'enfance et l'adolescence de Gay Orlow en montrant les photos de cette dernière. Le second témoin, Waldo Blunt, qui s'est marié avec Gay Orlow aux Etats-Unis, évoque la vie mouvementée de cette femme. Par ailleurs, Waldo Blunt mentionne le nom de Howard de Luz, second mari de Gay Orlow, et avec qui elle est partie en France.

Freddie

Intéressé par l'existence de Freddie Howard de Luz, dit Freddie, le narrateur Guy Roland se renseigne auprès de deux témoins, Claude Howard de Luz, un cousin de Freddie, et l'ancien jardinier de ce dernier à Valbreuse. Les deux hommes portent témoignage de l'enfance de Freddie. En plus, le vieux jardinier se rappelle que son jeune maître a passé un séjour à Valbreuse avec quatre amis, parmi lesquels il mentionne Pedro, un ami d'enfance de Freddie. D'après les renseignements du jardinier, il n'est pas difficile de deviner le nom des trois autres personnages décrits. On peut identifier Gay Orlow, « une Russe » qui se lie intimement à Freddie ; Denise, une Française, qui vit avec Pedro ; et le jockey André Wildmer, ami de Freddie et de Pedro.

Denise Coudreuse

Désireux de mieux connaître Denise Coudreuse, le narrateur Guy Roland se rend aux différents lieux où elle a vécu. Le patron du café à la quai d'Austerlitz, qui est un voisin de la famille Coudreuse, raconte au narrateur l'enfance et la jeunesse de Denise. Le photographe Jean-Michel Mansoure, qui a produit la photographie de Denise, servant de couverture d'un magazine de mode, renseigne le narrateur Guy Roland sur les activités de mannequin que Denise a pratiquées au temps de sa jeunesse. Il lui donne aussi une ancienne adresse de la jeune femme.

« 97, rue de Rome, Paris, XVII^e arrondissement, 97, rue de Rome... (...) »

-- Je me souviens très bien de cette fille, maintenant... J'avais un ami qui habitait le même immeuble... » (*RBO*, p. 142)

Le dernier témoin au sujet de Denise est son amie intime appelée Hélène Pilgram. Elle évoque l'époque où le couple Pedro et Denise habitait à l'hôtel Castille. Hélène Pilgram fait allusion à la fuite de ce jeune couple à Megève et ensuite leur tentative de passer la frontière française.

Pedro McEvoy

Le narrateur Guy Roland a rencontré par hasard le jockey André Wildmer. Ce témoin se révèle le plus averti par rapport aux autres. Grâce à ses témoignages, l'histoire de Pedro McEvoy s'esquisse d'une manière plus précise. D'abord, ce jockey identifie le narrateur Guy Roland avec Pedro McEvoy. Puisqu'il est un vieil ami de Pedro, sa remarque paraît crédible. Il mentionne un diplomate dominicain nommé Rubirosa, avec lequel Pedro travaillait comme secrétaire. André Wildmer se rappelle la situation précaire de son ami et le séjour à Megève auquel il participait. Il regrette que Pedro ait voulu traverser la frontière française. Cependant, André Wildmer, comme les autres témoins, ignore ce qui est arrivé au couple Pedro et Denise au cours de leur passage à la frontière. Paradoxalement, c'est André Wildmer qui rend opaque l'identité de Pedro McEvoy lorsqu'il fait savoir que ce nom n'est qu'un faux nom.

« Dis-moi, Pedro. Quel était ton vrai nom ? Ça m'a toujours intrigué. Freddie me disait que tu ne t'appelais pas Pedro »

McEvoy... Mais que c'était Rubi qui t'avait fourni de faux papiers...

--Mon vrai nom ? J'aimerais bien le savoir. » (*RBO*, p. 193)

- Les analepses subjectives

Malgré de nombreux renseignements patiemment rassemblés, il reste toujours des lacunes dans la reconstitution du passé du narrateur Guy Roland. En guise de compensation, il recourt au pouvoir de l'imagination. Nous regroupons sous le terme d'**analepses subjectives** les récits rétrospectifs imaginés par le narrateur.

L'aspect formel

Nous distinguerons deux groupes de scènes imaginées selon leur aspect formel : les récits à la première personne et les récits à la troisième personne. La plupart des scènes imaginées sont narrées à la première personne et au présent. Avec le présent, le moment de la narration coïncide avec le temps de l'histoire et le je du narrateur se confond avec le je du personnage. C'est par le biais de sa conscience que l'histoire est racontée, en d'autres termes, c'est le récit à la focalisation interne. En effet, il s'agit des monologues intérieurs dont nous en parlerons plus loin d'une manière détaillée. Lorsque le narrateur évoque son passé, il utilise le passé composé mis en liaison avec le présent et l'imparfait exprimant selon le cas la continuité ou la répétition. Voici un exemple caractéristique.

Mais je crois que c'est dans un bar d'hôtel que nous **nous sommes rencontrés** pour la première fois, Denise et moi. Je me trouvais avec l'homme que l'on voit sur les photos, ce Freddie Howard de

Luz, mon ami d'enfance, et avec Gay Orlow. Ils habitaient l'hôtel pour quelques temps car ils revenaient d'Amérique (*RBO*, p. 134. C'est nous qui soulignons.)

Quant aux récits rétrospectifs à la troisième personne, ils sont racontés au passé simple selon l'optique du personnage évoqué. Ces récits sont peu nombreux. Considérons à titre d'exemple cette scène où un ancien trafiquant se souvient de sa rencontre avec Pedro. Il faut noter que l'imparfait utilisé dans ce passage est mis en liaison avec le passé simple, temps du récit.

Le dénommé « Pedro » vivait donc là avec une femme. De nouveau, il avait pensé que leur situation, à cette femme et à ce « Pedro », devait être précaire.

« Pedro » restait allongé sur le lit et avait allumé une nouvelle cigarette. Cet homme se sentait en confiance puisqu'il a dit :

--J'ose de moins en moins sortir dans les rues... (*RBO*, pp. 171-172)

L'interprétation des analepses subjectives

Nous sommes tentés de croire que les récits rétrospectifs à la troisième personne sont assumés par le narrateur Guy Roland qui agit comme un narrateur hétéro-intradiégétique, c'est-à-dire, il est absent de l'histoire racontée.²⁸ Les événements racontés découlent de l'imagination du narrateur Guy Roland qui désire combler les trous temporels.

²⁸ Pour mieux éclaircir le caractère complexe de la narration, nous renvoyons à l'explication de Gérard Genette dans *Figure III*, p. 255.

Dans le texte que nous venons de citer (l'anecdote de l'ancien trafiquant), on voit que des informations narratives se trouvent hors du savoir du narrateur Guy Roland. Cela s'explique par le fait que la vision du je narrateur est limitée par rapport à celle du narrateur omniscient dans le récit à la troisième personne. Le je du narrateur en tant que l'être humain ne peut connaître que ce qui se produit dans les limites de son savoir. Pour mieux éclaircir cette question, nous renvoyons à Dorrit Cohn qui montre avec perspicacité la différence entre le narrateur à la première personne et le narrateur omniscient.

(...) le narrateur à la première personne a moins de facilité pour pénétrer dans l'intimité de son propre psychisme révolu que le narrateur omniscient des récits à la troisième personne n'en a pour connaître l'intimité de ses personnages. Sa rétrospection est soumise à une perspective toute différente ; point de miroir magique jouant le rôle de la lentille magique de Maître Puce, seulement ce télescope temporel dont parle Proust, et qui lui permet une vision « réelle » des états psychologiques, rendue possible par la mémoire.²⁹

Dans le cas de l'histoire de l'ancien trafiquant, il est impossible que le narrateur Guy Roland puisse connaître l'existence de cet homme qui se promène à présent avec son enfant sur la plage ensoleillée.

Un autre exemple intéressant, c'est l'histoire de la femme qui habite la rue Saigon. Cette femme se souvient du couple Pedro et Denise.

²⁹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 168.

Cette Denise vivait avec un homme qui s'appelaient Pedro. Sans doute un Américain du Sud. Elle se souvenait en effet que ce Pedro travaillait dans une légation. Un grand brun dont elle revoyait assez nettement le visage. Elle aurait pu le reconnaître encore aujourd'hui, mais il avait dû prendre un coup de vieux. (*RBO*, pp. 242-243)

Il nous semble que cette scène imaginée répond au souhait du narrateur Guy Roland qui s'identifie avec Pedro McEvoy.

J'ai fait demi-tour et suis resté un moment sur le quai. Je regardais les voitures qui filaient et les lumières, de l'autre côté de la Seine, près du Champ-de-Mars. Quelque chose de ma vie subsistait peut-être, là-bas, dans un petit appartement en bordure des jardins, une personne qui m'avait connu et qui se souvenait encore de moi. (*RBO*, pp. 240-241)

Il est important de noter que ces scènes imaginées sont marquées par la focalisation interne multiple. La même histoire est relatée à travers différents points de vue. L'histoire du trafic à l'hôtel Castille est évoquée d'abord par l'ancien trafiquant.

Tout de suite, il lui tendit l'enveloppe qui contenait l'argent. Il avait réussi à revendre la veille les bijoux en réalisant un gros bénéfice. Voilà, lui-dit-il, je vous ai rajouté la moitié du bénéfice. « Pedro » le remercia en rangeant l'enveloppe dans le tiroir de la table de nuit. (*RBO*, p. 171)

Plus tard, le même événement est repris à travers la conscience du narrateur Guy Roland qui ajoute un détail sur son projet d'évasion.

Il avait vendu très vite le clip et les deux bracelets de diamants, et me proposait gentiment de partager le bénéfice. Un homme de cœur. Je m'étais un peu confié à lui en lui parlant de mes projets de départ et même de cette peur qui m'empêchait quelquefois de sortir. Il m'avait dit que nous vivions une drôle d'époque. (*RBO*, p. 210)

La promenade en voiture avec Denise et une fillette est narée deux fois : le premier récit est narré selon le point de vue de Guy Roland (*RBO*, pp. 151-152) et le second récit par la fillette devenue adulte. (*RBO*, p. 184)

Il faut noter que ces scènes mentionnés partagent un trait commun : l'image des enfants qui jouent ou se promènent avec ses parents. Ces scènes imaginées renferment une valeur psychologique en ce sens qu'elles reflètent chez le narrateur Guy Roland le désir de retrouver sa famille disparue.

Le mélange entre le réel et l'imaginaire

Le rapport entre le narrateur Guy Roland et ces récits imaginés s'avère problématique. Sur le plan narratif, l'amnésie de Guy Roland se présente comme un moyen efficace pour créer des effets d'ambiguïté. S'agit-il des réminiscences ou le jeu de l'imagination ? Cette question nous amène à considérer le rôle des éléments évocateurs.

Il nous semble que le portrait de Denise est inspiré par la jeune mariée que le narrateur Guy Roland a rencontrée dans un restaurant où

l'on célébrait la fête de noce. Toutes les deux possèdent une odeur et des gestes identiques. Confrontons les passages suivants.

Elle [la mariée] avait **un parfum poivré** qui me rappelait quelque chose. Mais quoi ? (*RBO*, p.29. C'est nous qui soulignons.)

Je sens son parfum, **une odeur poivrée**, (...). (*RBO*, p. 169. C'est nous qui soulignons.)

La jeune mariée à l'air absente est venue dormir dans la voiture du narrateur Guy Roland. Dans l'épisode de Vichy, l'image de Denise endormie rappelle celle de la mariée décrite au début du roman. Comparons les deux passages.

Je l'ai portée dans mes bras jusqu'à l'auberge. **Sa tête avait basculé sur mon épaule** et ses cheveux blonds me caressaient le cou (*RBO*, p. 29. C'est nous qui soulignons.)

La tête de la femme a basculé sur l'épaule du grand brun. Elle a fermé les yeux. Elle dort d'un sommeil d'enfant. (*RBO*, p. 200. C'est nous qui soulignons.)

Le jeu du clair-obscur peut éveiller chez le narrateur Guy Roland les souvenirs d'une certaine période de sa vie marquée par l'inquiétude et la peur. Il n'est pas difficile pour le lecteur de deviner qu'il s'agit des années noires 1940-1944 où les contrôles d'identité et les rafles sont fréquents.

Cela réveillait quelque chose chez moi : je me suis vu éteindre la lumière d'une pièce qui était de la dimension de celle-ci, à une époque que je ne pourrais pas déterminer. Et ce geste, je le répétais chaque soir, à la même heure.

Le lampadaire de l'avenue Niel fait luire le bois du bureau et du fauteuil de Hutte. En ce temps-là, aussi, je restais quelques instants immobile après avoir éteint la lumière, comme si j'éprouvais de l'appréhension à sortir. Il y avait une bibliothèque vitrée contre le mur du fond, une cheminée en marbre gris surmontée d'une glace, un bureau à nombreux tiroirs et un canapé, près de la fenêtre, où je m'allongeais souvent pour lire. La fenêtre donnait sur une rue silencieuse, bordée d'arbres. (*RBO*, p. 165)

Le nom de lieux peut également faire surgir des bribes du passé, c'est le cas de l'hôtel Castille. Il est mentionné par deux témoins, d'abord par Heurteur, le barman.

« (...) Vous me rappelez autre chose (...). Un client qui rentrait tous les soirs très tard quand nous travaillions à l'hôtel Castille... ». (*RBO*, p. 28)

Ensuite, l'hôtel Castille est évoqué d'une manière plus précise par Hélène Pilgram.

« Rue Cambon. L'hôtel Castille. Vous vous rappelez la chambre verte que vous aviez avec Denise ? » (*RBO*, p. 114)

Inspiré par le nom de l'hôtel Castille, le narrateur Guy Roland revit la période où lui et Denise menaient une vie heureuse en dépit des dangers et des risques sous l'Occupation. Notons que dans la scène imaginée, le narrateur ajoute des détails plus précis.

L'hôtel Castille. Je franchis la porte. Il n'y a personne à la réception. Je passe dans le petit salon, le temps de reprendre mon souffle et d'essuyer la sueur de mon front. Cette nuit encore j'ai échappé au danger. Elle m'attend là-haut. Elle est la seule à m'attendre, la seule qui s'inquiéterait de ma disparition dans cette ville.

Une chambre aux murs vert pâle. Les rideaux rouges sont tirés.
(*RBO*, pp. 168-169)

Il est possible que le narrateur Guy Roland retrouve par intervalle sa mémoire perdue. Notons l'emploi fréquent des expressions de souvenirs dans des récits : « je me souviens », « je me rappelle ». Considérons cet exemple frappant.

Souvent, Denise était en retard. Elle travaillait—tout **me revient maintenant** (...) elle travaillait chez un couturier, rue La Boétie, (...). Je **me souviens** de son prénom : Jacques, et si j'en ai la patience, je retrouverai bien son nom dans les vieux Bottins du bureau de Hutte. Rue La Boétie... (*RBO*, p. 159. C'est nous qui soulignons.)

Il est curieux que le narrateur Guy Roland puisse indiquer avec précision le nom du couturier et son adresse. L'exactitude de ces faits est confirmée dans la fiche d'identité établie par le détective Bernady.

Elle [Denise] aurait travaillé ensuite chez le couturier J.F. 32, rue La Boétie, en qualité de mannequin ; (...). (*RBO*, p. 177)

Nous sommes ainsi persuadés que cette scène est une réminiscence du narrateur Guy Roland. Cependant, il ne peut que restituer sa vie passée d'une manière fragmentaire et floue à cause des défaillances de mémoires.

Si je me souvenais des films que nous avons vus, je situerais l'époque avec exactitude, mais d'eux, il ne me reste que des images vagues (...). (*RBO*, p. 162)

Le narrateur laisse planer l'ambiguïté dans ces récits rétrospectifs. Peu importe qu'il soit de véritables réminiscences ou le travail de l'imagination. Ces récits mettent en évidence la fusion entre le réel et l'imagination qui caractérise l'univers romanesque de Patrick Modiano.

3.3 La fréquence narrative

Selon Genette, la fréquence narrative concerne les relations de répétition qui peuvent s'établir entre le récit et l'histoire. On peut distinguer quatre possibilités : le récit singulatif, le récit singulatif anaphorique, le récit répétitif et le récit itératif.³⁰

³⁰ Gérard Genette, *Figure III*, pp. 146-147.

Le récit singulatif raconte une fois ce qui s'est passé une fois. Il est nommé singulatif parce que la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré.³¹ Ce type de fréquence est le plus courant dans la narration.

Le récit singulatif anaphorique raconte n fois ce qui s'est passé n fois. David Fontaine explique que ce type de fréquence n'est qu'une expansion de la forme du récit singulatif car une suite d'énoncés singulatifs correspondant à une suite d'événements semblables en nombre égal.³²

Le récit répétitif raconte n fois ce qui s'est passé une fois. Le même événement peut être narré plusieurs fois à travers des variations de point de vue.

Le récit itératif consiste à raconter une fois ce qui s'est passé n fois. David Fontaine explique que « par une syllepse temporelle, l'énoncé synthétise une série d'événements en faisant abstraction de leurs différences. »³³

Dans les deux romans, nous nous intéressons particulièrement aux récits répétitifs et aux récits itératifs.

3.3.1 Le récit répétitif

Il est à noter que la valeur thématique des récits répétitifs est frappante dans les deux romans. On a vu que toute l'histoire des *Boulevards de ceinture* s'articule autour de la figure énigmatique du père.

³¹ *Ibid.*

³² David Fontaine, *La Poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, p. 46.

³³ *Ibid.*

Les récits répétitifs constituent un moyen important pour souligner les rapports complexes entre le narrateur et son père.

D'abord, le récit répétitif permet de souligner l'indifférence du père. Il est à rappeler que la mésaventure du narrateur dans la station du métro George-V l'a traumatisé au point de devenir son obsession angoissante :

Maintenant je vais en venir, quoi qu'il m'en coûte, à l' « épisode douloureux du métro George-V. (BC, p. 96)

Cet événement est repris quatre fois dans la narration. Confrontons ces textes.

Et moi, j'avais dix-sept ans, mon père avait voulu me pousser sous le métro et cela n'intéressait personne. (BC, p. 104)

Bien sûr, je pensais souvent à l' « épisode douloureux du métro George-V », mais je n'éprouvais pas la moindre rancune à votre égard. (BC, p. 106)

(...) et je ne vous tenais aucune rigueur de l' « épisode douloureux du métro George-V. ». (BC, p. 151)

(...) et je n'ai pas souvenir d'une seule parole échangée entre nous, sauf le jour où vous m'avez poussé sous le métro... (BC, p. 176)

Le jeune Serge Alexandre accuse son père d'avoir voulu le tuer. Son chagrin s'accroît lorsque ce dernier ne se défend pas et s'enfuit silencieusement.

Il a pressé le pas et je l'ai vu s'engouffrer dans la bouche du métro. J'ai pensé que je ne reverrais plus jamais cet homme. Ça j'en étais sûr. (*BC*, p. 105)

Dix ans plus tard, le narrateur Serge Alexandre reste toujours hanté par la fuite de son père. Au moment où ce dernier, déguisé sous le nom de baron Deyckecaire, va entrer dans sa villa en le laissant seul devant la grille, le narrateur éprouve un sentiment de solitude et du chagrin comme autrefois.

(...) Ensuite, je le verrais se perdre dans l'obscurité et je resterais là, au milieu de cette route, dans l'état d'hébétude où l'on se trouve après avoir laissé passer l'occasion, peut-être, d'une vie. (*BC*, p. 62)

Les deux exemples que nous venons de citer sont les analepses répétitives ou « rappels » pour reprendre l'expression de Genette.³⁴ On peut noter non seulement la ressemblance des deux situations (le départ du père) mais également le rapprochement entre les deux des expressions : « je ne reverrais plus jamais cet homme. » (*BC*, p. 105) et « je le verrais se perdre dans l'obscurité (...) » (*BC*, p. 62). Cette

³⁴ Gérard Genette, *Figure III*, p. 95.

répétition témoigne de la douleur du narrateur causée par la froideur de son père à son égard et surtout la crainte de ne pouvoir jamais l'atteindre.

La froideur du père n'empêche pas cependant le jeune Serge Alexandre d'éprouver de la tendresse à l'égard de son géniteur. Leurs promenades nocturnes dans les rues désertes de Paris sont pour l'adolescent de rares moments de bonheur. On ne s'étonne pas que ces événements sont évoqués plusieurs fois. Comparons les textes suivants.

Quand nous avons poursuivi notre marche, je me suis souvenu de nous promenades, jadis dans Paris. Nous déambulions côte à côte, comme cette nuit. Nous n'avions même fait que cela depuis que nous nous connaissions. Marcher, sans qu'aucun de nous rompe le silence. Et cela continue. (*BC*, pp. 61-62)

Nous faisons, à bord de cette vieille Talbot, des promenades nocturnes dans Paris. (*BC*, p. 90)

Rappelez-vous, baron, nos promenades dominicales. Du centre de Paris, un courant mystérieux nous faisait dériver jusqu'aux boulevards de ceinture. (*BC*, p. 152)

Dans *Rue des boutiques obscures*, nous avons relevé un exemple intéressant du récit répétitif. La tentative de traverser la frontière franco-suisse est racontée quatre fois non seulement sous forme de dialogue mais aussi avec les variations de points de vue. D'abord, elle est racontée par une amie de Denise, Hélène Pilgram. Cette femme s'adresse au narrateur Guy Roland qu'elle a identifié avec Pedro McEvoy.

« Vous êtes parti à Megève avec elle et elle m'a envoyé un mot de là-bas. Et puis, plus rien. » (*RBO*, p. 111)

« Oui...Elle m'en avait parlé...Elle me disait que Megève était un endroit sûr...Et que vous auriez toujours la possibilité de passer la frontière... (...) Nous restions silencieux l'un et l'autre. Enfin, elle se décida :

--Mais qu'est-ce qui s'est passé à Megève ? » (*RBO*, p. 116)

Ensuite, cet événement est repris avec un détail plus précis dans la fiche d'identité de Denise Coudreuse établie par Hutte, ancien détective.

Mlle Coudreuse aurait disparu au cours d'une tentative de passage clandestin de la frontière franco-suisse, en février 1943. Les enquêtes conduites à Megève. (Haute-Savoie) et à Annemasse (Haute-Savoie) n'ont donné aucun résultat. (*RBO*, p. 178)

Plus tard, André Wildmer, rappelle cet événement au narrateur Guy Roland qu'il a désigné comme son ami Pedro.

«-- Pedro... Qu'est-ce qui s'est passé avec Denise quand vous avez essayé de traverser la frontière ?...

--Pedro... Avant que vous partiez, je t'ai dit qu'il fallait se méfier de ce type...

--Quel type ?

--Le type qui voulait vous faire passer en Suisse... Le Russe à tête de gigolo... » (*RBO*, p. 196)

Notons que le troisième récit mentionne surtout la présence d'un individu louche « Le Russe à tête de gigolo ». A partir de ces témoignages, le narrateur Guy Roland reconstitue d'une manière précise la tentative de passage de la frontière qui aboutit à l'échec. Ce récit indique même les noms de deux traîtres, Wrédé et Besson.

C'est au moment où Wrédé a arrêté la voiture et m'a demandé l'argent que j'ai eu un vague pressentiment. Je lui ai tendu les liasses de billets. Il les a comptés. Puis il s'est retourné vers nous et m'a souri. Il a dit que maintenant nous allions nous séparer par mesure de prudence, pour passer la frontière. Je partais avec Besson, lui avec Denise et les bagages. Nous nous retrouverions dans une heure chez ses amis, de l'autre côté... Il souriait toujours. Étrange sourire que je revois encore dans mes rêves. (...) Au bout d'une dizaine de minutes, j'ai compris qu'il ne reviendrait pas. Pourquoi avais-je entraîné Denise dans ce guet-apens ? De toutes mes forces, j'essayais d'écarter la pensée que Wrédé allait l'abandonner elle aussi et qu'il ne restait rien de nous deux. (*RBO*, pp. 230-231)

Dans les quatre récits répétitifs, l'histoire de la tentative de traverser la frontière se précise graduellement. Le quatrième récit, construit sans doute avec le pouvoir d'imagination du narrateur, semble répondre à la question posée dans les trois premiers récits sur ce qui est arrivé au couple Pedro et Denise lors de leur passage de la frontière.

Nous sommes intéressés par un autre exemple du récit pour son caractère obsessionnel. Il s'agit de la répétition du motif de la photo qui hante le narrateur Guy Roland. La photo évoquée représente Gay Orlow

et ses proches, surtout « l'homme brun » placé à côté d'elle. Fasciné par la présence de cet homme, le narrateur montre toujours cette photo aux quatre témoins respectivement. Il est intéressant de noter la reprise constante de la même question dans chacun des quatre récits : ressemble-t-il à l'homme brun sur la photo ?

Comparons les passages suivants.

Le narrateur Guy Roland s'adresse d'abord à Stioppa de Djagoriew.

« Et lui, ai-je demandé d'une voix blanche, en me désignant sur la photo.

Lui... Je ne le connais pas. (...) »

J'ai respiré un grand coup.

--Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

Il m'a regardé.

--Qu'il vous ressemble ? Non. Pourquoi ? (*RBO*, p. 45)

Ensuite, le narrateur Guy Roland questionne Waldo Blunt.

Il était penché sur la photo, la main en visière contre son front, pour protéger la flamme du briquet.

--Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

--Je ne sais pas. (*RBO*, p. 69)

Le narrateur interroge Claude Howard de Luz.

Je sortis de ma poche la photo de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé et lui désignant l'homme brun qui me ressemblait :

--Vous ne connaissez pas ce type ?

--Non.

--Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

Il se pencha sur la photo.

--Peut-être, dit-il sans conviction. (*RBO*, p. 79)

Remarquons que le troisième récit de la photo-clé présente une variante dans la mesure où le narrateur Guy Roland obtient une réponse positive qui le reconforte. Plus tard, le narrateur Guy Roland interroge l'ancien jardinier à Valbreuse.

« --Et ce type brun, là, à côté de la Russe ?

Il se pencha un peu plus sur la photo et la scruta. Mon cœur battait fort.

--Mais oui...Je l'ai connu aussi...Attendez...Mais oui...C'était un ami de Freddie... Il venait ici avec Freddie, la Russe et une autre fille...Je crois que c'était un Américain du Sud ou quelque chose comme ça...

--Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

--Oui... Pourquoi pas ? me dit-il sans conviction ». (*RBO*, p. 91)

Le quatrième récit de la photo en question apporte deux renseignements décisifs au narrateur Guy Roland : le premier le rassure sur la ressemblance entre lui et l'homme brun. Le second renseignement lui affirme que cet homme ne s'appelle pas Freddie. Ainsi, le narrateur Guy Roland abandonne son enquête sur l'histoire de Freddie et se lance sur une nouvelle piste pour rechercher le nom de l'homme brun.

3.3.2 Le récit itératif

Avant d'aborder ce sujet, rappelons la définition du récit itératif proposé par Gérard Genette : « une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement c'est-à-dire, (...), plusieurs événements considérés dans leur seule analogie. »³⁵ Dans son étude approfondie sur *A la Recherche du temps perdu* de Proust, Gérard Genette remarque : « les trois grandes premières sections de *la Recherche* peuvent être considérées comme essentiellement itératives. A part quelques scènes singulatives, d'ailleurs dramatiquement très importantes, comme la visite de Swann, la rencontre avec la Dame en Rose, les épisodes Legrandin, la profanation de Montjouvain, l'apparition de la duchesse à l'église et la promenade aux clochers de Martinville, le texte de *Combray* raconte, à l'imparfait de répétition, non ce qui *s'est passé* mais ce qui *se passait* à Combray, régulièrement, rituellement, tous les jours, ou tous les dimanches, ou tous les samedis, etc. »³⁶

Cette remarque apporte un appui précieux pour notre étude. D'une part, nous avons été frappés par l'ampleur et l'importance thématique du récit itératif dans *Les Boulevards de ceinture*. D'autre part, il nous semble que la scène d'ouverture de ce roman (les pages 14 à 27) possède une valeur itérative dans la mesure où elle synthétise l'action du groupe de collaborateurs qui se répète régulièrement pendant leur week-end à Seine-et-Marne. Considérons ce passage tiré de la scène d'ouverture du récit.

Elle ne paraissait pas s'en offusquer et lorsque Marcheret a glissé la main dans son corsage et lui a palpé un sein—geste qui

³⁵ *Ibid.*, p. 148.

³⁶ *Ibid.*, p. 149.

provoque **toujours** chez lui une sorte de hennissement (...) (BC, p. 15. C'est nous qui soulignons.)

Alors qu'ils poussent des rires étouffés en préparant les apéritifs, entre Grève, le maître d'hôtel, qui demande à Marcheret : « Que désire manger Monsieur le Comte tout à l'heure ? » A quoi Marcheret répond **invariablement** : « Monsieur le Comte mangera de la merde » et il avance le menton, plisse les yeux et contracte son visage avec ennui et suffisance. A ce moment-là, **toujours**, mon père émet de petits rires pour bien montrer à Marcheret qu'il goûte cette repartie et le considère, lui, Marcheret, comme l'homme le plus spirituel du monde. (BC, pp. 15-16. C'est nous qui soulignons.)

Dans le texte cité, le narrateur observe en cachette depuis longtemps les comportements des collaborateurs au cours de leur soirée dans le bar Clos-Foucré. Du point de vue formel, le récit itératif est en principe associé à l'imparfait de répétition. Mais ce texte est écrit au présent car le narrateur recourt au monologue intérieur pour raconter cette scène. On sait que le présent renvoie au moment de son énonciation, et en conséquence permet la fusion entre le temps du récit et le temps de l'histoire, ce qui constitue le trait caractéristique du monologue intérieur. D'autre part, le présent possède non seulement une valeur ponctuelle, mais surtout une valeur itérative³⁷, c'est-à-dire, il exprime l'habitude. Par ailleurs, l'aspect itératif de l'action est également confirmé par les indications de fréquence : **toujours, invariablement**. Les gestes et les paroles des personnages décrits qui se répètent pendant une longue

³⁷ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 217.

période sont synthétisés dans la description de cette soirée pour montrer le caractère de ces personnages.

Le récit itératif occupe une place de choix dans l'évocation de la période de 1934 qui a marqué la vie du narrateur Serge Alexandre. Il se souvient des moments partagés avec son père à Paris pendant une certaine durée. Voici le début de leur séjour où le récit itératif met en évidence les rapports de distance entre le père et le fils.

Les premiers temps, il me témoignait une courtoisie, une déférence qu'un fils rencontre rarement chez son père. Quand il me parlait, je sentais qu'il châtiait son langage, mais le résultat était déplorable. Il m'apportait mon petit déjeuner au lit avec des gestes cérémonieux qui détonnaient dans un tel décor (...) Après le dîner (mon père préparait **souvent** un plat qu'il baptisait « riz à l'égyptienne »), il allumait son cigare, jetait de temps en temps un œil inquiet sur mon diplôme, puis se laissait aller au découragement (*BC*, pp. 82-83. C'est nous qui soulignons.)

Après l'événement au carré Marigny, la relation entre le narrateur et son père s'améliore au point qu'il accepte de travailler pour ce dernier. Examinons ces passages décrivant leur emploi du temps :

Chaque matin, il m'accueillait dans son « bureau » de la rue des Jardins-Saint-Paul. (...) Après les avoir répertoriés sur un registre en précisant les noms et adresses de leurs destinataires, nous tenions une conférence de travail. (...) Mon père s'en allait faire le tour des gares pour expédier la cargaison. **L'après-midi**, il passerait à son entrepôt, dans le quartier de Javel, (...) Je traversais

les jardins. Zone de silence et de douce pénombre (...). Je devais rejoindre « papa » dans un caravansérail des Champs-Élysées. Nous prendrions la Talbot pour silloner Paris, comme à **l'accoutumée**. (BC, pp. 93-96. C'est nous qui soulignons.)

Dans le texte cité, il faut noter que la valeur répétitive de l'imparfait est renforcée par les indications de fréquence : **chaque matin, l'après-midi, comme à l'accoutumée**.

Dans l'épisode où le narrateur fréquente le groupe de collaborateurs, le récit itératif synthétise leurs soirées qui se produisent et se reproduisent pendant trois semaines d'une manière semblable. Considérons ces passages caractéristiques où le narrateur remarque les habitudes et les obsessions de chacun des collaborateurs à travers les conversations qu'ils entretiennent avec lui.

Il [Marcheret] avait un autre sujet de conversation. Son sang royal, (...). **Chaque fois** qu'il voulait m'en faire la démonstration, il entreprenait alors de dresser un arbre généalogique et ce travail durait jusqu'à l'aube.

(...) **D'autres soirs**, le paludisme et son prochain mariage avec Annie Murraille revenaient sur le tapis. (BC, p. 130. C'est nous qui soulignons.)

Par rapport aux *Boulevards de ceinture*, l'utilisation du récit répétitif dans *Rue des boutiques obscures* est sensiblement réduite. Elle se limite dans les scènes rétrospectives où le narrateur Guy Roland s'imagine, ou peut-être se rappelle, ce qu'il faisait régulièrement avant de perdre sa mémoire. Considérons un exemple caractéristique tiré de

l'épisode de Gay Orlow. Le narrateur Guy Roland se rend au domicile conjugal de Freddie et de Gay Orlow 25, avenue du Maréchal-Lyautey. Enlisé dans l'identité de Freddie, le narrateur Guy Roland évoque sa vie quotidienne en compagnie de Gay Orlow.

Certains soirs, j'ai dû monter l'escalier du 25 avenue du Maréchal-Lyautey, le cœur battant. Elle m'attendait. Ses fenêtres donnaient sur le champ de courses. Il était étrange, sans doute, de voir les courses de là-haut, (...) (*RBO*, p. 71. C'est nous qui soulignons.)

Le texte cité met en valeur un amour ardent « le cœur battant » qui lie Freddie à Gay Orlow. Ce texte insiste également sur la vue de la course des chevaux qui fait partie de leur existence quotidienne. Le caractère itératif de ce récit est suggéré par l'imparfait d'habitude et par une indication de fréquence « certains soirs ».

Le récit itératif occupe une place importante dans l'épisode de Megève où Pedro et ses amis mènent provisoirement une vie paisible dans un chalet à Megève. La description de leur emploi du temps reflète un climat de détente. La fonction itérative du texte suivant est impliquée par l'imparfait de répétition et les formules de fréquence : « chaque soir » et « régulièrement ».

Au début, nous ne quittions pas le chalet. Nous faisons d'interminables parties de cartes dans la salle de séjour. (...) Denise lisait des romans policiers qu'elle avait trouvés sur le rayonnage. Moi aussi. Freddie se laissait pousser la barbe et Gay Orlow nous préparait chaque soir un bortsch. Wildmer avait

demandé qu'on lui rapportait **régulièrement** du village Paris-Sport qu'il lisait, caché au fond de son « terrier ». (*RBO*, pp.219-220. C'est nous qui soulignons.)

3.4 La durée narrative

3.4.1 La définition des concepts théoriques

Genette remarque que l'on peut comparer sans dommage l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit. En revanche, « confronter la durée d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit »³⁸. Etant donné que le temps du récit n'est que pseudo-temps, ce qu'on nomme la durée d'un récit, selon Genette, ne peut être donc que la durée de la lecture, c'est-à-dire le temps qu'il faut pour lire un récit donné. Or, cette durée varie selon la capacité de chaque lecteur au contraire de ce qui se passe au cinéma ou en musique. Renonçant à l'idée de comparer la durée de l'histoire et la durée du récit, on peut pourtant étudier les variations de vitesse du récit, en d'autres termes « les variations de rythme que contient toute narration. »³⁹

La vitesse du récit se définit par « le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur, celle du texte, mesuré en lignes et en pages. »⁴⁰ Le point de départ de cette étude serait le « récit isochrone »⁴¹, c'est-à-dire une narration idéale, qui aurait une vitesse constante, sans accélération ni ralentissement. En effet, un tel récit n'existe pas, elle n'est qu'une illusion provoquée par l'auteur. A partir du concept théorique du récit isochrone,

³⁸ Gérard Genette, *Figure III*, p. 122.

³⁹ J-L Dumortier et Fr. Plazanet, *Pour lire le récit*, p. 93.

⁴⁰ Gérard Genette, *Figure III*, p. 123.

⁴¹ *Ibid.*

Genette distingue quatre grands types d' « anisochronies »⁴², qui vont de la lenteur absolue à la vitesse absolue : la pause descriptive, la scène, le sommaire, l'ellipse.

Dans **la pause**, le récit continue tandis que l'histoire s'arrête. Plusieurs lignes du texte sont consommées sans que l'action progresse. La pause concerne les descriptions et les informations qui interrompent l'action.

La scène, le plus souvent dialoguée, réalise conventionnellement l'égalité de durée entre le récit et l'histoire. La scène reproduit des dialogues entre les personnages ou leurs réflexions.

Le sommaire, par référence au terme anglais « summary »⁴³, implique que la durée du récit soit plus brève que celle de l'histoire. Le sommaire est conçu comme un résumé d'événements, par exemple, la vie d'un personnage peut être résumée en quelques lignes.

Dans **l'ellipse**, les événements ont lieu sans que le texte les raconte. Selon Michel Raimond, « un 'blanc' indique que les années ont passé, mais que l'auteur juge à propos de les laisser passer sous le silence. »⁴⁴

A la lumière de ces notions théoriques établies par Genette, nous envisageons d'étudier les variations de rythme dans les deux romans. D'abord, nous voulons évaluer la vitesse du récit en comparant la durée de l'histoire racontée avec la longueur du texte. Ensuite nous tâcherons de considérer comment les quatre mouvements narratifs que nous venons de mentionner se répartissent et s'organisent dans les deux romans pour créer des effets de rythme.

⁴² *Ibid.*

⁴³ David Fontaine, *La Poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, p. 46.

⁴⁴ Michel Raimond, *Le Roman* (Paris : Armand Colin, 1989), p. 145.

3.4.2 L'évaluation de la vitesse du récit

Dans *Les Boulevards de ceinture*, si l'on peut situer dans l'année 1974 le moment de la narration qui correspond à la contemplation d'une vieille photo, on ne peut connaître la durée de cet acte, faute d'indicateurs temporels précis. Il en va de même pour les autres épisodes à l'exception de la quête de père, conçue comme récit principal, qui couvre tout le livre. De nombreux indicateurs temporels qui jalonnent ce récit, permettent d'estimer que l'action dure approximativement un mois, de juillet à août. Car le narrateur Serge Alexandre s'est intégré dans le groupe de son père au mois de juillet où Marcheret annonce son prochain mariage. Or, le mariage qui coïncide avec la fin de cette quête, a lieu en août.

Moi, je me souviens qu'Annie Murraille portait un manteau de fourrure et que cette tenue, en plein mois d'août, augmentait le malaise. (*BC*, p. 154)

Quant au récit consacré à la première rencontre entre le jeune Serge Alexandre et son père, le texte fournit les indications temporelles d'une manière incomplète. Son père est venu le chercher au collège en juillet.

Nous nous sommes retrouvés dehors, par un après-midi de juillet qui marquait la fin de l'année scolaire. (*BC*, p. 77)

Leur rupture s'est passée en juin : « ce dimanche soir 17 juin » (*BC*, p.97). On ne sait si cet événement s'est produit dans un intervalle d'un ou de plusieurs ans. Pour mesurer la vitesse du récit, nous nous

limitons donc à comparer la longueur des textes qui racontent chacune des périodes de l'existence du narrateur.

La première rencontre entre le narrateur et son père : 30 pages (pages 76 à 105)

L'enfance et l'adolescence : 3 pages (pages 77 à 79)

La période de leur séparation : 4 pages (pages 147 à 150) pour dix ans.

Notons que le narrateur, attendri par la présence du père retrouvé, répète le nombre des années qui les séparent.

(...) mais les choses après dix ans perdent de leur importance. (*BC*, p. 151)

Qu'avez-vous fait « papa », au cours de ces dix dernières années. (*BC*, p. 141)

Rien n'a changé. Après dix ans, je vous retrouve pareil à vous-même. (*BC*, p. 152)

En ce qui concerne *Rue des boutiques obscures*, on constate que l'enquête du narrateur Guy Roland dure environs un an. Rappelons que Guy Roland commence son enquête au début de l'hiver 1964 après le départ de Hutte (*RBO*, p. 14). Avec la dernière date : « le 7 novembre » (*RBO*, p. 205) fournie par le texte, on peut dire que cette enquête se termine vers la fin de l'année 1965. Nous remarquons que les récits rétrospectifs sont privées de données temporelles permettant de mesurer la durée des événements racontés. Cela s'explique, d'une part, par le fait que l'auteur tend à mettre en relief le caractère itératif de ces récits rétrospectifs, comme nous l'avons montré plus haut. D'autre part, pour

compenser le manque d'indications de durée, l'auteur fait ressentir l'écoulement du temps par différents moyens. Examinons à titre d'illustration le récit de la promenade de Pedro McEvoy et de Denise en compagnie d'une fillette.

Nous étions partis très tôt, **ce matin-là**, dans la voiture décapotable de Denise (...). **Il y avait du soleil** (...). Denise a garé la voiture devant une barrière blanche qui donnait accès à un jardin. (...) Elle est revenue avec une fillette (...). Mais **l'après-midi** nous nous sommes promenés dans le parc de Versailles et nous avons fait du canot avec la fillette. (...) Plus tard, nous étions assis tous les trois autour d'une table à parasol et la fillette mangeait une glace vert et rose. (...) Nous avons ramené la fillette à **la tombée de la nuit**. (...) Je revois la grande avenue déserte au **crépuscule**. (*RBO*, pp. 151-152. C'est nous qui soulignons.)

Dans ce texte, le lecteur peut savoir sans difficultés que cette promenade occupe une journée entière à l'aide des indications temporelles marquant différentes parties de la journée : « ce matin-là », « après-midi », « la tombée de la nuit ». On remarque aussi les indications météorologiques. La promenade commence dans une matinée ensoleillée : « Il y avait du soleil », et se termine « au crépuscule ». La description des activités des personnages qui se suivent dans l'ordre chronologique peut également renforcer l'impression de durée.

Nous avons montré que la durée de l'histoire peut être objectivement mesurée en minutes, heures, etc., ou par les éléments extérieurs tels que les indications météorologiques. La durée peut être exprimée aussi subjectivement à travers la conscience d'un personnage. Il

s'agit du temps psychologique vécu par le personnage. La durée subjective, en d'autres termes « la durée intérieure ou la durée psychologique »⁴⁵, est liée au discours intérieur et à l'expérience vécue du personnage. Cette forme narrative est fréquemment pratiquée dans les deux romans. Voici un exemple probant tiré des *Boulevards de ceinture*, le narrateur évoque minutieusement les moments du dîner qui couvre douze pages (les pages 108 à 120).

Grève a servi les viandes en sauces. Était-ce **la chaleur, le lustre dont les éclats** m'entraînent dans la tête, la vue de ces nourritures lourdes étalées devant moi, mais j'ai été secoué par une crise de fou rire qui a vite fait place à **un état d'abattement complet**. (...) **En désespoir de cause**, mon attention s'est fixée sur le grain de beauté que Sylviane Quimpe portait à la commissure des lèvres. Ensuite **j'ai attendu** en me disant que peut-être **le cauchemar finirait**. (BC, p. 117. C'est nous qui soulignons.)

Dans le texte cité, il s'agit d'une durée intérieure, ressentie par le narrateur Serge Alexandre au cours d'un dîner dans le bar Clos-Foucré. Indigné par l'indécence de ce groupe de collaborateurs, il éprouve un grand malaise et sent que le temps ne s'écoule pas. Ici, l'absence d'indications temporelles est compensée par les formules psychologiques : « un état d'abattement complet », « En désespoir de cause », « le cauchemar » et les expressions de sensation « chaleur » et de lumière « le lustre », « les éclats » qui convergent à donner l'impression

⁴⁵ Michel Raimond, *Le roman*, p. 50.

d'immobilité. Le verbe « a attendu » sert à renforcer cette impression efficacement.

3.4.3 L'interprétation des variations de rythme du récit

L'analyse des textes en matière du temps nous a montré que les rapports de durée entre l'histoire et le récit peuvent varier selon la nature des modes narratifs qui déterminent la vitesse de la narration. Sous cet angle, il serait utile d'examiner comment les mouvements narratifs se repartissent et s'organisent dans les deux romans pour créer l'effet de rythme.

3.4.3.1 La prédominance de la scène

Parmi les quatre mouvements narratifs, la scène prédomine dans les deux romans. Nous avons montré que la scène donne l'impression d'égalité de durée entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Notons aussi qu'elle crée l'illusion que l'événement se déroule sous nos yeux. Dans ce cas, nous touchons la question des degrés d'information narrative⁴⁶ pour reprendre l'expression de Gérard Genette, Selon lui, « le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe ».⁴⁷

J-L.Dumortier et Fr. Plazanet développent le concept de Genette à propos de la scène : « le narrateur est censé tout dire de ce qui se passe à un moment donné ».⁴⁸ Pour mieux éclaircir les caractéristiques de la scène, nous renvoyons aux théories de Platon et d'Aristote selon lesquels se distinguent deux grands modes narratifs, le diegesis et le mimesis ; le

⁴⁶ J. Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, p. 95.

⁴⁷ Gérard Genette, *Figure III*, p. 183.

⁴⁸ *Ibid.*

premier est le mode du *raconter*, et le second le mode du *montrer*.⁴⁹ Yves Reuter explique que dans le *diegesis*, « le narrateur parle en son nom ou, au moins ne dissimule pas les signes de sa présence. (...) Dans le second mode (*mimesis*), l'histoire paraît se raconter elle-même sans médiation, sans narrateur apparent ». ⁵⁰ Appliqués à l'analyse du roman, ces deux modes narratifs correspondent à deux grands types de la narration : *sommaire* et *scène*, le premier présente une tendance au résumé tandis que l'autre « se caractérise par une visualisation importante et une abondance de détails ». ⁵¹

En ce qui concerne nos deux romans, il semble que la quantité élevée des scènes décrites contribue à ralentir le rythme du récit. Pour illustrer cette remarque, nous avons relevé deux scènes intéressantes. Dans *Les Boulevards de ceinture*, la soirée de la noce est narrée en vingt pages, (les pages 154 à 173). Dans *Rue des boutiques obscures*, l'entretien entre le narrateur Guy Roland et Hélène Pilgram est transcrit en dix-huit pages (les pages 107 à 124). Or, cet entretien semble durer quelques heures depuis la fin de l'après-midi : « A travers les fenêtres, un soleil d'automne éclairait la pièce d'une lumière ambrée » (*RBO*, p. 109) jusqu'à la tombée de la nuit : « (...) et pendant quelques secondes je ne voyais plus rien, tant cette lumière blanche de l'entrée contrastait avec la nuit du dehors » (*RBO*, p.124). Ces deux exemples mettent en évidence un rapport étroit entre le ralentissement du récit et l'extension textuelle de la scène. Nous sommes ainsi conduits à nous pencher sur l'organisation des scènes décrites dans les deux romans. Nous constatons qu'elles

⁴⁹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

possèdent trois traits caractéristiques : le dialogue, le caractère visuel, le monologue intérieur.

- Le dialogue

Nous remarquons l'abondance des dialogues entre les personnages dans les scènes décrites. Patrick Modiano fait entendre les propos des personnages de sorte que le lecteur puisse pénétrer directement dans leurs pensées. Dans *Les Boulevards de ceinture*, la haine contre les Juifs se reflète clairement dans les dialogues entre deux journalistes collaborateurs, Gerbère et Lestandi. Leurs paroles sont généralement transcrites au style direct.

«--Dis moi, qu'est-ce que tu nous mijotes pour ton prochain éditorial ?

--Un truc savoureux. Ça s'appelle : « Voulez-vous jouer au tennis juif ». J'expose les règles du jeu en trois colonnes.

--Et c'est quoi, ton « tennis juif » ? a demandé Lestandi, hilare ». (BC, p. 161)

Dans *Rue des boutiques obscures*, l'interrogation des témoins par le narrateur Guy Roland est toujours représentée sous forme de scènes dialoguées. Non seulement les paroles de témoins révèlent au lecteur d'une manière directe les traces d'une personne oubliée ou d'un événement passé, mais aussi elles se présentent comme un moyen de décrire l'aspect physique du narrateur Guy Roland d'une manière vraisemblable. Dans l'exemple suivant, le narrateur est observé par un témoin.

« --C'est curieux, a déclaré Heurteur en me fixant, on ne pourrait pas dire l'âge que vous avez ». (*RBO*, p. 22)

Dans le text ci-dessous, Hélène Pilgram, ayant identifié le narrateur Guy Roland à Pedro, donne son opinion sur le physique de son interlocuteur.

« --Vous n'avez pas beaucoup changé, me dit-elle en me souriant. » (*RBO*, p. 108)

Dans *Les Boulevards de ceinture*, le glissement du discours direct au discours indirect ou au discours indirect libre est frappant. Considérons l'exemple suivant où le narrateur entretient une conversation avec Lestandi, un journaliste antisémite.

(...) Je lui ai dit que je lisais avec plaisir ses « échos » hebdomadaires dans *C'est la vie*, qu'il poursuivait, à mon avis, belle et courageuse entreprise de salubrité publique. Il m'a répondu, oh ! qu'il n'avait pas de mérite à cela. Il n'aimait pas les Juifs, voilà tout, et le journal de Murraille lui permettait de s'exprimer sans détours sur la question... Bien sûr, Murraille avait un penchant pour l'affairisme et la facilité et il était certainement « demi-juif », mais bientôt « on éliminerait » Murraille au profit d'une équipe de « purs ». (*BC*, pp. 164-165)

- La visualisation de la scène

Dans les deux romans, en particulier *Rue des boutiques obscures*, certaines scènes sont nettement plus visualisées que dialoguées. Le récit

fournit des détails abondants pour décrire les lieux ou faire le portrait des personnages. Dans les romans classiques, tels que les romans balzaciens, la description constitue **une pause narrative** dans la mesure où elle interrompt l'action, c'est-à-dire que la description couvre plusieurs lignes du texte sans que l'histoire progresse. Dans le cas des deux romans, il s'agit des récits à la première personne où s'utilise systématiquement la focalisation interne. Les événements sont racontés par le biais du narrateur-héros. Par exemple, dans *Les Boulevards de ceinture*, c'est le narrateur Serge Alexandre qui observe et en conséquence décrit tout ce qui se passe autour de lui. Dans ce sens, on peut dire que les passages descriptifs dont il a pris en charge n'interrompent pas le cours du récit car la continuité de l'action est assurée par l'acte de regarder du narrateur Serge Alexandre. Considérons un exemple probant, tiré du même roman. Le narrateur Serge Alexandre observe attentivement un collaborateur.

Lucien Remy, à son tour, nous a interprété une chanson douce, que l'on entendait beaucoup cette année-là. (...) Annie Murraille et Sylviane Quimphe le **dévorait** des yeux. Et moi aussi, je l'**examinais** avec attention. Le bas de son visage, surtout, m'**effrayait**. On y lisait une veulerie peu commune. J'ai eu le pressentiment qu'il était encore plus dangereux que les autres. (*BC*, p. 161. C'est nous qui soulignons.)

Dans l'exemple cité, il est à noter que le personnage observé, Lucien Remy, est vu de l'extérieur. Ce texte à focalisation interne présente non seulement la physionomie du personnage observé, mais surtout une attitude négative du narrateur (« m'effrayait », « une veulerie

peu commune », « plus dangereux que les autres ») envers cet individu qui lui a suscité vivement une méfiance.

Les textes visualisés occupent une place importante dans la narration de *Rue des boutiques obscures*. Cela s'explique par le souci de vraisemblance : comme le héros a exercé le métier de détective pendant huit ans, on ne s'étonne pas qu'il examine avec vigilance tout ce qui semble être les traces de son passé. Dans l'exemple suivant, le narrateur Guy Roland se rend à l'immeuble où les parents de Denise Coudreuse a habité dans le but de se renseigner sur l'existence de cette dernière. Il observe avec une grande attention un café situé au rez-de-chaussée de l'immeuble.

19, quai d'Austerlitz. Un immeuble de trois étages, avec une porte cochère ouverte sur un couloir aux murs jaunes. Un café dont l'enseigne est *A la marine*. Derrière la porte vitrée, un panneau est accroché où on lit : « MEN SPREEKT VLAAMSCH », en caractères rouge vif. Une dizaine de personnes se pressaient au comptoir. Je me suis assis à l'une des tables vides. Une grande photographie d'un port sur le mur du fond : ANVERS, comme il était écrit au bas de la photo. Les clients parlaient très fort au comptoir. Ils devaient tous travailler dans le quartier et buvaient l'apéritif du soir. (*RBO*, p. 126)

En outre, nous remarquons que le dialogue alterne souvent avec le texte visualisé. Nous avons relevé dans *Rue des boutiques obscures* une scène caractéristique où le narrateur Guy Roland se rend à l'ancien appartement de Denise Coudreuse, habité à présent par Hélène Pilgram. Le narrateur Guy Roland se présente à cette femme.

Elle me fixait de ses yeux très clairs. On ne pouvait lui donner d'âge. Trente, cinquante ans ?

--Votre ancien numéro n'était pas ANJou 15-28 ?

Elle a froncé les sourcils.

--Si. Pourquoi ?

(...) Elle me semblait plus jeune que lorsqu'elle m'était apparue dans l'entrebâillement de la porte. Pas la moindre petite ride à la commissure des lèvres, autour des yeux ni au front et ce visage lisse contrastait avec ses cheveux blancs. (*RBO*, pp. 108-109)

Dans le texte ci-dessus, le narrateur, et aussi le lecteur, regarde et écoute attentivement le personnage décrit. Ce dernier est vu de l'extérieur. Le champ de perception du narrateur s'avère limité : il ne peut voir que l'apparence physique de cette femme ; il ne sait pas son âge et le devine difficilement à cause de ses cheveux blancs. Lorsque le narrateur la voit plus clairement, il change d'opinion sur l'âge de cette femme : « Elle me semblait plus jeune (...). »

- Le monologue intérieur

La troisième caractéristique des scènes décrites dans les deux romans réside dans l'utilisation quasi systématique du monologue intérieur. Pour éclaircir cette forme narrative, nous renvoyons à la définition établie par Eduard Dujardin.

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état

naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant.⁵²

Le temps privilégié du monologue intérieur est le présent. Avec le présent, la distance temporelle entre le temps du récit et le temps de l'histoire disparaît pour donner l'impression que le personnage raconte son histoire dans l'instant même où elle se produit. Dans ce sens, le monologue intérieur est associé à la durée subjective, ressentie par le personnage. Il s'agit essentiellement de l'activité de sa conscience, c'est-à-dire, son expérience intérieure.

Dans les deux romans, nous constatons que le monologue intérieur occupe une place de premier rang. Dès les premières lignes des *Boulevards de ceinture*, le lecteur s'installe dans la conscience du narrateur Serge Alexandre, regarde avec lui une vieille photo qui représente les anciens clients du bar du Clos-Foucré.

Le plus gros des trois, c'est mon père. Murraille est penché vers lui comme pour lui dire quelque chose à voix basse. Marcheret, debout à l'arrière-plan, esquisse un sourire, le torse légèrement bombé, les mains aux revers du veston. On ne saurait préciser la teinte de leurs habits ni de leurs cheveux. Il semble que Marcheret porte un prince-de-galles de coupe très ample et qu'il soit plutôt blond. A noter le regard vif de Murraille et celui, inquiet, de mon père. Murraille paraît grand et mince mais le bas de son visage est empâté. Tout chez mon père, exprime l'affaissement. Sauf les yeux, presque exorbités. (BC, p. 13)

⁵² Eduard Dujardin, *Le Monologue intérieur* (Paris : Messein, 1931), p. 58, cité par Michel Raimond, *Le roman*, p. 152.

Du point de vue psychologique et stylistique, il est clair que ce texte écrit à la première personne et au présent présente un enchaînement logique de pensées et une structure syntaxique bien articulée. Puisque ce texte ne correspond pas à la définition proposée par Dujardin, peut-on le considérer comme monologue intérieur ? Nous tâchons de répondre à cette question en nous appuyant sur la théorie de Dorrit Cohn consacrée aux modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Dorrit Cohn distingue trois types de discours intérieur dans le récit à la troisième personne : le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé.⁵³

Le psycho-récit. Ce procédé indirect permet au narrateur de se plonger dans la vie intérieure du personnage et la décrire. Il a d'autres appellations : description omnisciente ou « analyse interne ». Du point de vue formel, le psycho-récit se caractérise par deux traits importants : d'une part, il s'agit du discours du narrateur extradiégétique, d'autre part, il est généralement écrit au passé simple.

Le monologue rapporté. Dorrit Cohn explique que les critiques distinguent deux catégories de discours intérieur : le monologue intérieur réservé à la variété moderne du « courant » de pensées, et le monologue traditionnel ou le soliloque qu'on trouve dans les romans traditionnels.

Le monologue intérieur est supposé être spontané, dépourvu d'articulation logique, fondé sur l'association alors que le soliloque serait bien articulé, rationnel et délibéré.⁵⁴

Selon Dorrit Cohn, cette distinction ne permet pas de préciser si un texte relève ou non du monologue intérieur car « de nombreuses citations

⁵³ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

de pensées de personnages fictives (...) présentent à la fois des structures logiques et associatives, si bien que leur degré de « fluidité » peut varier d'un instant à l'autre (et d'un lecteur à l'autre)». ⁵⁵ En outre, le monologue au sens moderne et le soliloque possède deux caractéristiques communes : « la référence au sujet pensant à la première personne » ⁵⁶ et l'emploi du présent. Ainsi, Dorrit Cohn propose un néologisme « monologue rapporté » qui embrasse les deux catégories de discours intérieur.

Le monologue narrativisé. Il s'agit du « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur ». ⁵⁷ Sa particularité réside dans l'usage du style indirect libre.

En ce qui concerne le récit à la première personne, Dorrit Cohn souligne que dans l'analyse rétrospective, le rapport entre le je du narrateur et le je du personnage est parallèle à celui qui s'établit entre le narrateur et son héros dans le récit à la troisième personne. C'est la raison pour laquelle on retrouve en quelque sorte dans le récit à la première personne les trois types fondamentaux qui appartiennent au récit à la troisième personne. Il suffit donc de modifier légèrement les appellations pour rendre compte de la relation différente qui s'institue entre le narrateur et le personnage décrit. Ainsi, le psycho-récit devient « auto-récit », le monologue sera suivant le cas auto-rapporté ou auto-narrativisé. ⁵⁸

Les précisions théoriques établies par Dorrit Cohn nous conduisent à constater qu'une grande partie des discours intérieurs dans les deux

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*

romans relèvent du monologue intérieur, ou du monologue auto-rapporté pour reprendre la terminologie de Dorrit Cohn.

Par ailleurs, nous remarquons que dans les scènes évoquées, le texte visualisé est souvent présenté sous forme de monologue intérieur. Dans ce cas, le monde extérieur est perçu à travers la conscience du personnage. Dans le texte qui suit, le récit fait entendre le discours non prononcé du narrateur Guy Roland qui se produit au moment où il regarde les autres personnages.

Ils se rapprochent, se rapprochent. Il me semble que l'homme de haute taille me dévisage avant de s'engager dans l'allée avec les deux autres. Derrière les fenêtres à vitraux qui donnent sur l'allée, des cierges brûlent. Il s'incline pour franchir la porte, beaucoup trop basse pour lui, et j'ai la certitude que c'est Stioppa. (*RBO*, p. 31)

Dans le texte cité, notons d'abord les deux caractéristiques du monologue intérieur : le pronom « je » et le présent. Le narrateur Guy Roland cherche à identifier le témoin nommé Stioppa parmi les participants au service funèbre. D'une part, le lecteur suit le regard vigilant du narrateur Guy Roland, fixé sur les gens qui se dirigent vers l'église. La marche des personnages observés est exprimée par les verbes de mouvement : « se rapprochent », « s'engager dans l'allée », « franchir ». D'autre part, le lecteur épouse la conscience du narrateur Guy Roland qui modifie son opinion au fur et à mesure que ces personnages s'approchent de lui. L'expression « il me semble » placée au début du texte laisse voir son hésitation. A la fin du texte, son jugement est confirmé avec l'expression « J'ai la certitude ».

Dans *Les Boulevards de ceinture*, le monologue intérieur intégré dans les scènes évoquées s'utilise le plus souvent pour exprimer les pensées et les sentiments du personnage. Il est intéressant de noter que le pronom à la troisième personne « il » désignant le père, qui occupe à peu près la première moitié du livre (les pages 13 à 105) est substitué par le pronom à la deuxième personne « vous » dans le reste du livre. Considérons ce passage caractéristique.

Vous transpirez de peur. Ressaisissez-vous, mon vieux. Je suis à vos côtés, je vous tiens la main dans le noir. Quoiqu'il arrive, je partagerai votre sort. (BC, p. 152)

Il semble que l'emploi de pronom « vous » montre le rapprochement entre le narrateur Serge Alexandre et son père dans la mesure où il décide d'engager le dialogue avec lui. Du point de vue formel, l'emploi de « vous » en tant qu'auditeur se conforme mal à la forme du monologue intérieur qui doit être, selon Dujardin, « le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime »⁵⁹. La lecture attentive du roman nous permet de voir que Serge Alexandre ne produit qu'un discours silencieux. L'usage du pronom « vous » sert à construire un faux dialogue qu'il entretient intérieurement avec son père. Pour mieux éclaircir cette question, nous renvoyons à la remarque de Dorrit Cohn concernant le monologue intérieur de Jean-Baptiste dans *la Chute* de Camus.

⁵⁹ Eduard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, p. 58 cité par Michel Raimond, *Le roman*, p. 152.

Nous n'avons rien d'autre, tout au long de ce livre, qu'un monologue silencieux se faisant passer pour un dialogue à haute voix, un discours constamment adressé à soi-même et déguisé en confession adressée à l'autre.⁶⁰

Sous cet éclairage, nous rappelons que le narrateur Serge Alexandre s'adresse rarement à son père. Entre eux s'établit un silence profond, voire une impossibilité de se communiquer. Avec l'emploi du pronom « vous », le narrateur assigne à son père le statut d'auditeur qui lui manque. En réalité, il ne fait que s'adresser à lui-même.

3.4.3.2 Le sommaire

Au contraire de la scène, le sommaire, lié au mode de raconter, tend à résumer les événements racontés de sorte que le temps du récit soit raccourci par rapport au temps de l'histoire ; c'est la raison pour laquelle il favorise l'accélération du récit. Dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur Guy Roland raconte en quelques lignes les huit ans de ses expériences professionnelles dans l'agence de police privée dirigée par Hutte.

Cela faisait plus de huit ans que nous travaillions ensemble. Lui-même avait créé cette agence de police privée en 1947 et travaillé avec bien d'autres personnes, avant moi. Notre rôle était de fournir aux clients ce que Hutte appelait des « renseignements mondains ». Tout se passait, comme il le répétait volontiers, entre « gens du monde ». (*RBO*, p. 13)

⁶⁰ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 204.

L'usage des sommaires est très réduit dans *Rue des boutiques obscures*. Nous n'avons relevé que deux sommaires dans le premier chapitre. Ils sont insérés dans le récit pour faire connaître la situation du narrateur Guy Roland avant le commencement de son enquête.

Cet homme avait beaucoup compté pour moi. Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard. Il avait été ému par mon cas et grâce à ses nombreuses relations, m'avait même procuré un état civil. (*RBO*, p. 15)

Dans *Les Boulevards de ceinture*, les sommaires sont relativement plus nombreux et ils fournissent plus de détails. Le narrateur Serge Alexandre raconte sous forme de sommaire dix ans de sa vie errante après la rupture avec son père.

Ma vie ? Aussi ballottée que la vôtre, « papa ». Dix-huit mois dans la Sarthe en qualité de pion, comme je vous le disais. Pion encore à Rennes, Limoges, et Clermont-Ferrand. (*BC*, p. 147)

Si la scène correspond au temps fort du récit, c'est-à-dire « moment accentué dans la courbe dramatique »⁶¹, le sommaire est lié au temps faible où aucun événement important ne s'est produit. Dans ce sens, le sommaire se présente comme l'arrière-plan du récit. Les sommaires assument souvent la fonction informative. Dans *Les Boulevards de*

⁶¹ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, p. 60.

ceinture, le narrateur présente sous forme des sommaires l'arrivée à Seine-et-Marne du groupe des collaborateurs ainsi que leurs activités pendant le week-end passé dans ce village (*BC*, pp. 27-33). Une quantité sensiblement importante de détails nous fait découvrir les caractères de ces personnages. En outre, nous remarquons que l'histoire de ces collaborateurs est narrée sous forme de rumeur, d'où l'emploi fréquent du pronom indéfini « on ».

On dit que l'ancien légionnaire serait comte. (*BC*, p. 30)

On a vu sa photographie dans un *Ciné-Miroir*. (*BC*, p. 31)

Cette forme narrative est déterminée par la raison de la vraisemblance. Puisque le narrateur n'est pas à Seine-et-Marne pendant cette période, il ne peut connaître cette histoire qu'à travers les ouï-dire. A la fin du récit, le narrateur nous informe que l'« on » désigne les villageois de Seine-et-Marne.

Au début, les villageois ouvraient leurs persiennes. Et puis ils se sont habitués au tapage que faisaient tous ces nouveaux venus. (*BC*, p. 33)

Par ailleurs, l'utilisation de la rumeur crée un mystère autour de ces collaborateurs. Le narrateur implique par conséquent qu'il n'est pas responsable de ces informations apportées par la rumeur publique.

3.4.3.3 L'ellipse narrative

Cette technique désigne le silence du texte sur un certain moment de l'histoire racontée. Dans les deux romans, non seulement l'ellipse permet d'accélérer le récit, mais surtout elle possède une fonction thématique dans le sens qu'elle construit un mystère autour duquel s'organise l'action principale. Dans *Les Boulevards de ceinture*, le récit saute le moment le plus dramatique de l'épisode du métro de George-V. Le narrateur, évanoui, ne sait pas ce qui lui est arrivé après que quelqu'un l'a poussé sur le dos. Cette lacune narrative est comblée plus tard par le commissaire.

« Alors vous avez failli passer sous le métro ?—Je reste muet.— Heureusement qu'on vous a retenu. Sinon vous seriez dans un drôle d'état. Oui, quelqu'un m'a sauvé la vie en me rattrapant de justesse, au moment où je perdais l'équilibre. Je garde de ces minutes un souvenir très flou ». (*BC*, p. 100)

Notons que le narrateur est informé partiellement sur sa mésaventure. A cause de son évanouissement, il lui est impossible de savoir si son père est véritablement l'auteur de ce crime. Sur le plan narratif, on peut dire que l'ellipse crée un effet d'ambiguïté qui caractérise les relations entre le père et le fils. Hanté par le mystère de cet incident, le narrateur Serge Alexandre se décide à rechercher son père.

Dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur Guy Roland s'efforce de reconstituer le passage de frontière entrepris par Pedro et Denise en 1943. Il imagine le moment où le couple a été trahi, Denise a disparu et Pedro a été abandonné dans la neige. Mais le narrateur Guy Roland ne parvient pas à restituer la suite de cet événement. Sur le plan

narratif, cette ellipse constitue une énigme qui empêche le narrateur de retrouver son identité fondée hypothétiquement sur la figure de Pedro McEvoy car le narrateur ne parvient pas à combler le trou temporel qui couvre les années 1943 à 1955.

L'analyse technique du temps met en lumière les choix esthétiques du romancier qui constituent l'originalité des œuvres modianesques. Patrick Modiano multiplie les jeux avec le temps pour recréer le temps perdu. Dans *Les Boulevards de ci-enture*, la figure du père se dessine progressivement à travers la reconstitution des temps superposés. Dans *Rue des boutiques obscures*, le développement de la narration linéaire se combine admirablement avec une composition fragmentée, formée des souvenirs éparpillés et multiples. En outre, l'atmosphère sinistre de l'Occupation est rendue sensible à l'aide des rythmes ralentis de la narration faits avec les jeux de répétition et l'abondance des scènes. Dans ce sens, on peut dire que la technique du temps soutient la thématique temporelle du roman.